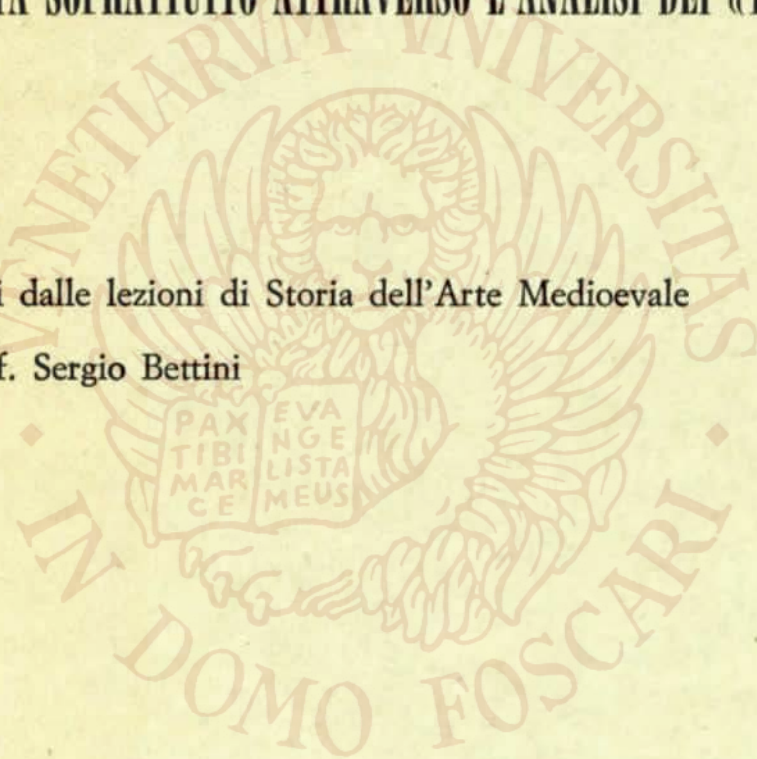


ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE
UNIVERSITÀ DI PADOVA

**FORMAZIONE DELLA PITTURA GOTICA «INTERNAZIONALE»,
STUDIATA SOPRATTUTTO ATTRAVERSO L'ANALISI DEI «TACUINA SANITATIS»**

Appunti dalle lezioni di Storia dell'Arte Medioevale
del Prof. Sergio Bettini

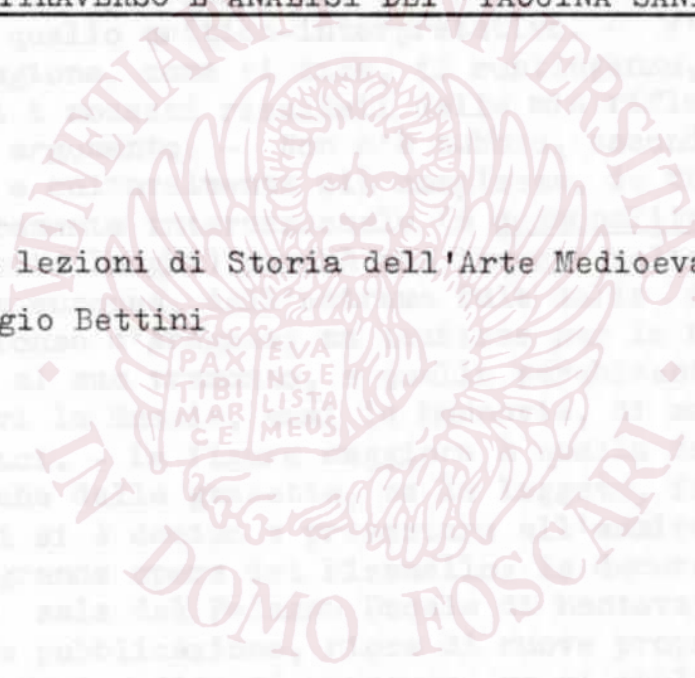


Anno Accademico 1972-73

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

FORMAZIONE DELLA PITTURA GOTICA "INTERNAZIONALE", STUDIATA
SOPRATTUTTO ATTRAVERSO L'ANALISI DEI "TACUINA SANITATIS" .

Appunti dalle lezioni di Storia dell'Arte Medioevale
del Prof. Sergio Bettini



Anno Accademico 1972-73

I N T R O D U Z I O N E

1. - Il corso monografico di storia dell'arte medievale sarà dedicato quest'anno alla Pittura gotica internazionale: una delle stagioni più interessanti, e direi soprattutto per noi Veneti o viventi nel Veneto, dell'intera storia dell'arte. (Se voi siete d'accordo, naturalmente; ma in ogni caso, mentre vi assicuro che le mie lezioni - come del resto sa chi non m'ascolta ora per la prima volta - saranno spese più che in un'esposizione, o, peggio, imposizione di nozioni ricevute, in un'impostazione di problemi: spunti per ricerche, che poi ciascuno di voi, individualmente o in gruppo se preferite, potrà condurre innanzi (purchè vi organizziate); ed io sarò il primo a trarne vantaggio; mentre vi assicuro di questo, dicevo, vi propongo la scelta di quest'argomento perchè esso, come vedrete, suggerisce come pochi altri l'opportunità d'un ripensamento radicale dell'intero problema, sia dal punto di vista storico-filologico, che da quello critico-interpretativo. .. V'è, non da ultimo, anche una ragione, come si dice, di contingenza, che m'ha convinto ad esporvi i modesti risultati delle mie riflessioni su questo particolare argomento. - Non c'è dubbio, secondo me, che la figura più alta e culturalmente più complessa, di tutta la pittura tardogotica, veramente internazionale (o cosmopolitana, come preferiva dire Roberto Longhi) perchè non investe soltanto tutta l'area propriamente europea, dall'estrema Tule della Scandinavia alla Napoli di Alfonso d'Aragona; ma lambisce per lo meno anche il mondo bizantino al suo tramonto, e quello parabizantino dei paesi slavi, compresi la Russia, anzi la Moscovia, di maestro Andrea Rubliov e seguaci. - La figura maggiore è quella del Pisanello; e, come saprete anche dalle gazzette, se le leggete, finalmente il mio amico Paccagnini si è deciso a presentare all'ammirazione del pubblico l'ultima grande opera del Pisanello: la decorazione, da lui scoperta, d'una sala del Palazzo Ducale di Mantova; corredandola con una lussuosa pubblicazione, ricca di nuove proposte anche cronologiche. Il che non dico ci consenta, ma ci obbliga, comunque la pensiamo, a riprendere tutta la materia.

E innanzitutto - dico anticipando quanto chiarirò meglio nelle ultime lezioni - Pisanello ci appare più come un frescante di largo respiro, che come autore di preziose piccole tavole (due soltanto davvero sicure, del resto), qual'è, normalmente, consegnato nei manuali grandi e piccoli. Naturalmente sapevamo che ai suoi tempi la sua fama davvero eccezionale, era sollecitata soprattutto dai suoi grandi cicli di affreschi: in particolare quello del Palazzo Ducale a Venezia e quello di S. Giovanni Laterano a Roma (e infine, anche le sue opere maggiori in Verona, sono gli affreschi di S. Fermo). Ma, poichè i maggiori tra quei cicli sono distrutti, (non senza tuttavia qualche speranza di recupero) le nostre esercitazioni critiche su Pisanello s'erano, voler o no, appuntate soprattutto sulle pochissime piccole tavole. Ora abbiamo sott'occhio

questa ultima e riassuntiva (benchè incompleta) grande opera nella Sala di Mantova: vedremo se possiamo crederla davvero iniziata, in terrotta, ripresa, lasciata incompiuta tra il 1450 ed il 1455.

In ogni caso, non vi potrà essere conclusione migliore a questo corso, che una gita a Mantova, (riservata naturalmente ai frequentanti), dinnanzi a questo ultimo, grandioso poema pittorico cavalleresco (quasi cento metri quadrati, tra affreschi e sinopie) il quale sembra (ma lo vedremo meglio sul luogo) cantasse coi suoi colori e disegni storie di Lancillotto e di Tristano, e insomma dei cavalieri della Tavola Rotonda e delle avventure della ricerca del Santo Graal (sulla parete più lunga era forse rappresentato il grande torneo di Louverzep, di cui si sono conservate, in affresco, soltanto le spettatrici: donne d'alto lignaggio, eleganti, bionde, d'una bellezza sofisticata, quali - lo sappiamo per certo per sua stessa autografa confessione, come vedremo - Pisa - nello amava non soltanto di pingere - . Questa sarà, ad ogni modo, la conclusione del corso; ma prima ci sarà da vedere se hanno ragione o no i nostri colleghi toscani o toscaneggianti, i quali non soltanto (ma non tutti) vorrebbero dar corpo all'ipotesi d'una formazione gotico-toscana di questo pittore veronese (sebbene di padre pisano): il che significa "influenze" - secondo me inverificabili - sulla sua pittura di Lorenzo Monaco e dello stesso "primo" Lorenzo Ghiberti: un'ipotesi critica, che porta ovviamente a limitare, se non ad annullare, non solo la "funzione" dell'arte di Stefano da Verona sul giovane Pisanello; ma a scostare in margine tutta la stagione tardogotica dell'Italia settentrionale, dalla Lombardia, anzi dalla Liguria fino all'alto Friuli, all'Istria, alla Slovenia: un' "ambiente" il cui centro geometrico è evidentemente Verona; dove convergono non soltanto le mode e gli accenti pittorici ponentini e levantini, ma anche quelli che, defluendo con l'Adige, giungono dal nord: dal Tirolo e, mediatamente attraverso l'Austria, dalla zona danubiana e, più su, dalla Boemia. Tutto questo sarà tenuto presente da noi, come necessario sottofondo storico, ben più ampio di quello che di regola non consideri il nostro inguaribile provincialismo culturale.

Il mio vecchio compagno di scuola, amico e poi collega Cesare Brandi, ha scritto in un suo elzeviro del "Corriere" del 18 Ottobre, in occasione, appunto, dell'esposizione al pubblico della grande decorazione murale di Mantova, che quel ciclo è il "primo grandioso esempio di quel revival cavalleresco i cui esiti saranno l'Orlando del Boiardo, quello dell'Ariosto, e infine il Don Chisciotte, per tacere dei minori". Aggiungeva poi che Pisanello, mentre nelle medaglie era "un classico come una moneta siracusana...." "... nelle pitture fu un gotico minuto, preciso, quasi ossessivo nei particolari infiniti, come nel S. Giorgio di Sant'Anastasia, con impiccati come insetti, o nella scelta di fiori e di farfalle della Ginevra d'Este, rinchiusa in una bacheca entomologica".

Appunto: scritto bene, ma in parte inesatto (non è certo il

"primo" esempio) e in parte piuttosto ovvio, e in fondo estensibile ai nove decimi del "gotico internazionale". Ma è proprio questa minuzia erboristica, che è tanta parte dell'arte non solo di Pisanello ma di tutto il tardogotico, che s'è presentata a me come problema; e naturalmente, poichè non c'è nessun europeo, o americano, anche il più anticonformista, il quale non si senta alla fine incalzato ad una "ricerca delle origini" (cioè alla problematica del tempo storico, quale sto esponendo più diffusamente nel corso parallelo di storia della critica d'arte) mi sono chiesto: donde deriva, nel caso tipico di Pisanello, ma non certo solo di lui, innanzitutto l'adesione generica al cosiddetto naturalismo tardogotico; ma più in particolare quell'attenzione puntuale, meticolosa, non già e non soltanto all' "idea" del mondo della natura, ma alla sua resa pittorica: di verzieri, di alberi, di foglie, di fiori, delineati e colorati come nelle illustrazioni d'un trattato di botanica? Una meticolosità, inoltre, che non si limita alla assunzione delle illustrazioni degli erbarii degli sfondi, ma che finisce con l'investire la struttura stessa di tutta la sua pittura - anche quella non solo delle vesti sontuose, ma dello stesso mirabile profilo del volto per es., della Principessa difesa da San Giorgio, in Sant'Anastasia a Verona, o della capigliatura delle belle dame bionde che assistono al torneo di Louverzep nei riscoperti affreschi di Mantova - ? A questa domanda non ho trovato risposta non dico esauriente, ma nemmeno soddisfacente sia pure sul piano dell'informazione, in nessuno degli studi finora comparsi in Italia e fuori, sull'arte dell'ultima stagione gotica. E' perciò che ho pensato che valesse la pena di affrontare il problema sotto questo profilo quest'anno. Ma quando mi sono impegnato a metterlo a fuoco, mi sono accorto, e non certo da ora, ch'esso trascinava inevitabilmente con sé tutto un lavoro di revisione degli stessi fondamenti filologici della storia dell'arte europea dei secoli dopo il Mille.

Questa storia, voi lo saprete dai vostri manuali liceali, anche quando non si limita ad una pedestre elencazione di dati figurativi e cerca di trovarne le ragioni, secolo per secolo, sulle strutture della civiltà del Medioevo, ha sempre considerato questo come l'agone privilegiato nel quale l'Occidente non dialoga che con se stesso (col miraggio ad oriente di Miklagaard, la città tutta d'oro, con le sue trecento cupole d'oro, Costantinopoli): un agone inoltre dominato esclusivamente da una ideologia, quella religiosa, ch'era poi quella della Chiesa cattolica apostolica romana. Nelle arti figurative in ispecie, voi nei vostri trattati d'arte medievale non trovate che la presenza di questo dominio: tutta la vicenda si trama, fino a Giotto e dopo Giotto, su una "evoluzione" di rappresentazioni religiose: sculture di cattedrali o di avorii, smalti o miniature, sacre icone o cicli di pitture che presentano le figure o le istorie di Cristo della Vergine dei Santi e dei Martiri. E non voglio dire che questa iconografia non

abbia avuto nel Medioevo, globalmente inteso, un'assoluta prevalenza. Dico che il revival tardogotico (poichè questo è il nostro problema) non può essere "spiegato" rimanendo all'interno dell'evoluzione iconografica -- e stilistica, anche -- del Cristianesimo europeo. Per darci ragione della cosiddetta rinascenza del XII secolo, per es., e insomma di tutto il fenomeno dell'arte gotica, che costituisce una frattura, un'innovazione rispetto al passato, non solo nelle arti, ma in tutto il pensiero (filosofico, scientifico etc.) medievale, dobbiamo rivolgere uno sguardo, non fortuito o distratto, ma particolarmente attento, a tutto il grande mondo che nel Medioevo convive con quello dell'Europa cristiana, ai suoi confini ma anche, in Ispagna, in Sicilia, sul suo stesso territorio: quello, voglio dire evidentemente, degli Arabi. -

2. - Perciò, a questa nostra presente indagine e trattazione, potremmo premettere, a guisa di antiporta, una citazione di Georges Bataille (in "La parte maledetta", ediz. ital. Bertani, 1972, pag. 131): un passo che mi ha colpito, ed anche stupito, perchè non mi aspettavo che Bataille, di cui tutti ammiriamo l'attività di scrittore d'avanguardia e la vita stessa, impegnata nell'attualità più viva e scandalizzante, fosse anche così nutrito di filologia; insomma di cultura in senso tradizionale: "E' curioso riconoscere un'influenza araba nella nostra "religione" cavalleresca, così diversa dall'istituzione della cavalleria rivelata dalle chansons de geste, questa sì molto estranea al mondo mussulmano. L'espressione stessa, cavalleresco, prese ai tempi delle crociate un senso nuovo, poetico, e legato al valore della passione. - Nel XII secolo, in Occidente, l'interpretazione banale del rituale dell'armamento era mussulmana. E la nascita, nel sud della Francia, della poesia della passione, prolunga in apparenza una tradizione che risale, attraverso l'Andalusia, a quei concorsi di poesia che provocavano l'austera reazione del profeta".

Più ancora del passo che ho riferito interessa forse la nota esplicativa di Bataille. " Henri Pérès dedica alla questione dell'influenza andalusa un notevole articolo nel quaderno "L'Islam et l'Occident" : "La poésie arabe d'Andalousie et ses relations possibles avec la poésie des Troubadours ", pag. 107 - 130. La questione, secondo l'autore, non può essere assolutamente risolta; ma i rapporti sono molto marcati. Non riguardano soltanto il contenuto, i temi fondamentali, ma la forma della poesia. La coincidenza della grande poesia araba dell' Andalusia (IX secolo) e la nascita della poesia cortese in lingua d'oc (fine dell' XI secolo) è stupefacente. D'altra parte, i rapporti tra il mondo mussulmano-spagnolo e il mondo cristiano del nord della Spagna o della Francia possono essere stabiliti con precisione....". Ma la-

sciamo che questa indagine, che non è di nostra stretta competenza in questa sede, sia condotta dai colleghi di filologia romanza. - A noi ovviamente quel che interessa è riscontrare se vi sono, e, nel caso, quali sono, affinità con vicenda dell'architettura e delle arti figurative. Secondo me vi è parallelismo, come sa del resto chi abbia seguito altri miei corsi. E, in questa introduzione, riassumerò in breve i risultati di quelle vecchie vicende. Il problema di fondo era quello delle rinascenze prima del Rinascimento.

Voi sapete che nei Manuali, ma anche nei Trattati più correnti e diligenti di Storia dell'Arte, specie medievale, i "rinascimenti" si sprecano. Riassumiamoli: gioverò anche per rinfrescare la vostra informazione "di base". Rinascimento ovviamente significa ritorno all'antico (greco-romano) e già l'idea, che non si possa rinascere che a codesto modo, dice parecchio. - I primi rinascimenti di cui si parla sono quello carolingio e quello ottoniano. Non s'è mai messo in dubbio (non era il caso di farlo) che l'idea imperiale (cioè il recupero di un "modello" culturale, frantumato e messo in crisi dalle invasioni barbariche: modello che tuttavia, veniva riassunto, dai nipoti dei barbari, a loro modo), sia stata determinante, per la renovatio di Carlo Magno. La quale polarizzò deliberatamente il centro d'interesse culturale dell'Europa del nord, di struttura nomadica, verso il sud mediterraneo; d'onde s'andarono a riesumare, se non, propriamente, i codici, almeno gli indici, di una tendenza codificatrice delle strutture. Fu abbastanza facile, per Carlo Magno, cingere in Roma, dove al papa interessava, come sempre, di disporre di un braccio secolare da contrapporre a Bisanzio, la corona d'imperatore di Occidente; molto meno impostare una "paideia", che convincesse i suoi sudditi, per più di metà secolarmente nomadi, a riconoscere che la struttura urbana dei romani sconfitti, fosse la più funzionale per essi stessi (il che spiega, tra l'altro come vedremo tra poco, l'impegno di divulgazione di Carlo attraverso i libri - che non potevan essere che "antichi" e figurati - cioè portanti la comunicazione a livello di simboli antropomorfici). Il buon Carlo dalla barba fiorita mise in piedi, dovunque potè, delle scuole, com'è noto: la sua politica culturale ebbe intenzioni unificatrici del "barbarismo" europeo sotto il segno dei modelli di quanto rimaneva ancora in Occidente della civiltà per eccellenza urbana, per l'appunto dell'urbe o Roma perennis, e, con uno sguardo non si sa se più di odio o d'amore verso quella che si proclamava sua diretta e legittima erede, Costantinopoli. E i manuali son pieni di notizie su quanto i Franchi attinsero dall'Italia, in particolare dai centri più impregnati di civiltà romana (Aquileia, Mediolanum, Ticinum) e romano-bizantina (Ravenna). E si ricorda per esempio che Paolino patriarca di Aquileia (787 - 802) fu alla corte di Carlo, e fu, con Alcuino, pedagogo di Angilberto suo figlio etc.; che nel Tesoro

da lui raccolto ad Aquisgrana v'erano due tavole d'argento che rappresentavano l'una Roma, l'altra Bisanzio, destinate allo stesso imperatore a Roma e a Ravenna; che, soprattutto, dall'ultima capitale romana d'Occidente, Ravenna, egli trasse quanto potè: per es., spogliando - col consenso del papa Adriano I - il palazzo di Teodorico di colonne, di marmi, di mosaici, oltre che dell'effigie del re gotico, celebrata nell' 830 dal poeta Valafredo Strabone; che, per costruire il duomo di Aquisgrana si ispirò al San Vitale, etc. etc., inserendo così nella sua capitale un ulteriore modello architettonico romaneggiante, al quale si ispira più tardi tutto un gruppo di chiese nordiche a pianta centrale, specie benedettine, come quelle di Nimega, Diedenhfen, Ottmarsheim presso Mülhausen in Alsazia (sec. XI), o anche, per certi particolari costruttivi (per es. l'uso di colonne sovrapposte a riempire i vani degli archi) altre, quali quella di Essen e di Santa Maria in Campidoglio a Colonia, o di San Michele di Fulda (820) (sull'adozione della "decorazione ceramoplastica" romana in certi edifici carolingi - trasmessa per es. dal "Römerturn" di Colonia al San Michele di Lorsch presso Worms - chiesa consacrata nel 774 in presenza dello stesso Carlo Magno; la cripta di Jouarre nell' Ile de France, o la chiesa di San Giovanni a Poitiers, ha trattato il Gerola ed ho discorso io stesso altre volte, quando mi sembrava importante porre almeno alcuni punti fermi nel nostro discorso archeologico sui rapporti tra Oriente ed Occidente). -

Giova però ch'io ora intraprenda - o meglio, riprenda, anche per affermare la continuità della scuola - quanto esponeva in proposito il mio maestro Giuseppe Fiocco, il quale aveva fatto proprie le tesi di H. Pirenne (1), che anch'io accetto - con qualche riserva quanto alla radicalizzazione del problema - soprattutto per ciò che riguarda la funzione del mare Mediterraneo in tutta la vicenda culturale che vide il tentativo (infine disperato) di salvataggio in extremis della civiltà antica da parte di Costantinopoli (e la sua posizione di polo dialettico rispetto al nord-ovest: alla formazione dell'Europa postbarbarica); insomma condivido questo modo (che non è il solo, ovviamente, ma è forse il più utile) di porre il problema. Il Mediterraneo è un bacino dove si trasportano idee, arti, mercanzie; è, da millenni, un campo privilegiato di comunicazione umana. - Non solo per via delle sue acque nell'era antica, fino alla discesa dei Vandali, giovandosi della navigazione sicura, Roma si approvvigiona in Africa di grano; ma alle sue sponde convergono le strade di tutte le vecchie terre romane, e più in là, quelle stesse dell'India e della Cina.

(1) H. PIRENNE, Maometto e Carlo Magno, Laterza, 1939. -

A misura che ci si allontana dal Mediterraneo, la civiltà in senso proprio, cioè la struttura del convivere e del comunicare degli uomini, fondata sulla città, sembra rarefarsi; l'ultima grande città dell'Occidente è Lione; Treviri deve la sua grandezza al fatto che fu, temporaneamente, capitale. Tutti gli altri centri importanti: Cartagine, Alessandria, Napoli, Salonicco, Antiochia, sono sul mare; e sul mare trionfa, opponendosi alla vecchia Roma disertata, Costantinopoli: la nuova capitale d'Oriente (e quella sua sorella minore in Occidente, che fu Ravenna). -

Il rispetto dei barbari per la civiltà romana non dipese soltanto dalla pochezza numerica dei conquistatori (i quali, anche quando alla "ospitalità" sostituirono la "stabilità", non dovettero raggiungere, almeno entro il limes, un quantitativo superiore al 5 % della popolazione). Molto più dipese dal fatto, che questa bellicosa minoranza non considerava l'Impero come materia da sfruttare, alla maniera di quanto fu l'Inghilterra per i Normanni, per esempio. I primi invasori germanici, tratti fuori dalla loro tradizione nomadica, e per nulla consci, io credo, d'una loro propria "missione" (come sosteneva lo Schmidt), non intendevano sfruttare, e tanto meno distruggere, l'Impero. Tutto fa credere che la loro fondamentale ambizione fosse quella di diventare essi stessi romani. In realtà, il loro periodo eroico era finito. La loro grande stagione poetica è soltanto riflessa nella saga dei Nibelunghi e dell' Edda, fiorita più tardi, in ogni caso dopo la Volkenwanderung, in Germania ed in Scandinavia. Anche la loro lingua originaria si perde, con una quasi incredibile rapidità. C'è chi ha sostenuto, per esempio, che i Visigoti abbiano conservato la loro vecchia lingua; ma non c'è nulla che lo provi. Quanto agli Ostrogoti, sappiamo da Procopio di Cesarea che vi era "ancora" taluno che parlava il gotico nelle fila dell'esercito di Totila; ma per il 90 % parlavano già, bene o male, il latino. Ulfilo, l'evangelizzatore dei goti educato tuttavia a Bisanzio, cercò d'essere una sorta di Lutero avanti lettera per il suo popolo; ma non ebbe seguito. V'è qualche notizia secondo la quale vi sarebbe stata, nella chiesa, una liturgia in lingua altogermanica; ma non ce n'è rimasto un testo, neppure un documento. - Tutte le leggi, da Enrico, primo legislatore germanico, ma naturalmente per opera di giuristi tardoromani, furono scritte in latino. I Franchi forse redassero, in epoca premerovingia, in lingua volgare, la famosa Lex Salica, di cui sarebbero vestigia le glosse malbergiche (glosse Malberg). Ma Carlomagno le fece espellere dal testo riveduto, della sua legge, come non più comprensibili al suo tempo.

Ma quello che dimostra il lento ma efficace scorrere dell'antico sangue lungo il corpo estenuato ma ancora vivo della Romania anche dopo le invasioni barbariche è la persistenza di strutture economiche, commerciali, e di costume, che Carlomagno cercherà di salvare, tuttavia con nuova interpretazione.

Continuava il sistema delle imposte romane; sia per quanto ri

guarda le proprietà del fisco, che per quanto riguarda la riscossione dei gravami e dei diritti di dogana. L'erario che spetta ai re, come all'Imperatore, largo distributore di sussidi, ne viveva come un tempo, e nulla sostituì ai loro collettori, i telonarii o appaltatori che dir si voglia. E questa assolutezza, ha in comune con l'antica tradizione romana la laicità; anche se i re s'intendono abbastanza bene con i vescovi. Nessuno però di costoro è rivestito di un ufficio pubblico, a differenza di quanto avverrà da Carlomagno in poi (anche perchè i laici per tradizione continuavano ad essere degli "intellettuali").

Secondo elemento palese di questa continuità di tradizione è il mantenimento della moneta aurea di un unico tipo, come mezzo di pagamento; moneta che è quasi sempre esemplata su quella dell'imperatore, di cui conserva l'effigie.

Terzo elemento della continuità e unità della Romania è il commercio del papiro, delle spezie e delle sete, provato sino all'ottavo secolo, e segno evidente della continuità mediterranea; giacchè tali merci provengono dall'Oriente per la via di questo mare.

Tutti questi resti dell'antica vita romana, alimentati dalla navigazione mediterranea, inceppata forse talvolta, ma non mai contesa; resti tanto faticosamente mantenuti, vengono improvvisamente a cessare, a seguito - secondo Pirenne - dell'espansione fulminea dell'impero mussulmano: una invasione che - sempre secondo Pirenne - è radicalmente diversa da quella dei germani nel nord dell'Europa.

La conquista islamica si propaga con irruenza in questo antichissimo bacino del Mediterraneo, e ne schianta la unità e, quasi, la vita.

Da lago romano il Mediterraneo occidentale diventa lago mussulmano. Muoiono allora i porti di Provenza, capeggiati da Marsiglia e finisce il grande traffico delle mercanzie. Il papiro, pur necessario alle cancellerie, è già sparito dal VII secolo in Francia, e a stento dura sino all'XI presso i Papi, mantenuto da questi residui di libertà bizantina che furono propri dei principali porti del Tirreno e dell'Adriatico, donde partivano ancora i pellegrini per la Terra Santa. Effimere sopravvivenze, anche nell'uso della moneta, sostituita in Occidente dal baratto, della circolazione aurea.

Ma sono frammenti della civiltà antica, ormai sradicata dalle sue basi. Dal golfo di Lione al Tevere le coste, già floride di commercio e di merci, sono abbandonate e deserte, in preda all'indigenza ed alla pirateria. L'asse della civiltà occidentale, per la prima volta nella storia, si sposta a Nord. Esso non passa più per Roma, e da marittimo diventa continentale. E' in questo nuovo ambito e in questo nuovo orientamento, che i popoli germanici sono chiamati, infine, a rappresentare una parte direttiva e

realizzatrice nella ricostruzione della civiltà dell' Europa.

Ma perchè questo avvenga occorre che anche il mito imperiale sopravvissuto a Bisanzio si stringa nell'Europa divenuta germanica, e nella stessa Italia.

Il distacco è segnato dal nascere del Sacro Romano Impero d'Occidente.

Quando, il 25 Dicembre dell' 800, Leone III pone sul capo di Carlomagno la corona, questa non è più la corona dei Cesari di Roma o di Costantinopoli, ma quella di un mondo che aveva il suo centro in Austrasia. L' Islàm aveva dunque rotto l'antico equilibrio europeo. Bizanzio tramonta nell'Occidente, politicamente e religiosamente; ed è ciò che coagula tutta l' Europa Occidentale, mentre la conquista dell' Africa e della Spagna da parte degli Arabi fa del re dei Franchi il padrone di tutto l'Occidente cristiano, rimasto immune dal dominio musulmano.-

- - - - -

Questa prospettiva storica di Henri Pirenne potrà sembrare un po' troppo schematica, forse anche semplicistica: ma secondo me conserva la sua validità, purchè si tenga conto - cosa che faremo tra poco - della funzione che ebbe la civiltà araba, una volta assestata nei califfati; di salvataggio, di elaborazione e di trasmissione di una notevole parte della cultura antica. Resta ad ogni modo il grandioso fenomeno della fulminea e vasta espansione, per il quale, tagliato fuori il Mediterraneo dall'Europa, ed attenuatane, fin quasi ad annullarla, la funzione di centro dell'antica Romania, il cardine di quanto è rimasto di questo si sposta verso il Nord, dove le tradizionali correnti mercantili, deviate, attratte quasi tutte, con il passaggio del califfato dagli Omayyadi agli Abbasidi, da Baghdad (commercio delle sete, delle spezie, del papiro) arrivano a stento e a rilento, dopo viaggi lunghissimi, o per la via dei Frisoni o dei Vichinghi, o - in misura minore, nei primi tempi - attraverso l'Italia bizantina del sud, o della, tuttavia nata da poco, Venezia. Queste fioche correnti non bastano a togliere all'impero carolingio il suo carattere continentale. - Conseguenza, che non dipende solamente da questo ma prevalentemente da questo, è che da un'economia aperta si passa ad un'economia chiusa, paratattica, coagulata intorno a nuclei singoli e pressocchè isolati: castelli, conventi, borghi, ville: economia domestica che vive autarchicamente, sebbene siano numerosi i mercati, e agisce più per via di baratti che sulla base della moneta. La quale ad ogni modo non è quella del sistema monetario aureo, romano-mediterraneo. Questo è mantenuto nell'ambito bizantino, mentre in quello carolingio si passa, nonostante la coniazione di monete auree eccezionali, all'uso del solo argento. Questo sistema mo-

nometallico, accompagnato da divisioni nuove, sarà il sistema del Medioevo nel campo monetario.

Per vedere meglio il distacco del mondo Carolingio (o carolingico che dir si voglia) ci conviene dare uno sguardo anche al campo politico. L'identità di Regnum Francorum così detto per esso, come per i Merovingi non deve illudere, Per costoro era fondato su una terra preponderantemente romana, ove l'influsso germanico agiva soltanto ai margini; ma con il prevalere, dopo un secolo di "fangosa decadenza", dei maggiordomi, con Carlo Martello e con Pipino, è tutto un altro territorio, quello dell'Austrasia risalente fino all'Elba, che si aggrega all'antico; ed ivi la popolazione germanica si trova alla pari della romana.

Anche il tipo delle regalità - la funzione, la figura del re - appare diverso. Quello dei Merovingi in Francia, dei Longobardi in Italia, dei Visigoti in Ispagna era più o meno modellato sul tipo romano, e dunque di carattere laico. La collusione con la Chiesa avviene coi Franchi, e ne può essere emblema la formula "Dei gratia rex Francorum" la quale sostituisce quella semplice "Rex Francorum". I Carolingi diventano i protettori della Chiesa romana (che in cambio li protegge) è la Chiesa che li consacra solennemente (la cerimonia si chiama le sacré, appunto, in francese ed ha luogo soprattutto a Reims).

Così la burocrazia, che s'era conservata bene o male romana anche sotto i Merovingi, si tramuta, col preponderare del ceto militare, che porrà le basi del sistema feudale. I "vassi", vale a dire i soldati privati, forniti dai grandi proprietari, discendenti dagli antichi "senatores", sempre meno verranno offerti da codesti, e sempre più da capimilizia di professione, discendenti dai capigruppo militari barbarici. E le sostanze seguiranno sempre più il nuovo padronato, il quale si arrogherà - insieme con i conventi - persino il diritto di batter moneta. Conseguenza evidente: alla compatta e organicamente articolata unità dello stato romano si sostituisce via via un insieme di cellule, che hanno valore di massa più che di organi: si impone insomma una compartimentazione paratattica in tutte le strutture della società europea, la quale avrà, come vedremo, un corrispettivo formale nel paratattismo dell'architettura e di tutte le arti, nell'alto Medioevo.

Significative sono, in questa vicenda, le sorti della lingua latina: la quale, mentre declina come mezzo di comunicazione universale a livello dell'episteme (in tutta la pars orientalis per es. viene surrogata dal greco-bizantino), in Europa si conserva, ma in altra dimensione: diventa una lingua astratta, usata dalla Chiesa, dalle cancellerie etc., insomma da ogni sorta di dottrina. Torneremo sull'argomento tra poco. Importa ora constatare, che questa nuova accezione di "lingua sacra" e di "lingua dotta" del latino, non è promossa da dai latini, ma dai "barbari": più precisamente (ma anche questo ha la sua ragione) dagli

irlandesi e dagli anglosassoni.

Anche il carattere "preumanistico" che è proprio della cultura carolingia, proviene più dal Nord che dall'Italia. Costo non inspiegabile entusiasmo britannico per la cultura antica, fa sì che si trovino solo fra gli anglosassoni, a partire dal secolo VII, uomini come il poeta Adelmo e come il venerabile Beda, la cui "scienza" pareva contrastare vistosamente con quanto accadeva nell'Occidente continentale nello stesso campo, e nello stesso momento. - E' infatti noto che il principale organizzatore del rinascimento letterario promosso da Carlomagno fu un anglosassone: Alcuino, capo della scuola di York, entrato in servizio del sovrano nel 782, come organizzatore e direttore della scuola palatina. Anche per tale via risulta, almeno secondo Pirenne, provato che la scissura provocata dall'Islàm, portò al curioso rovesciamento del centro della civiltà, il quale passò dal Sud al Nord, tanto nel campo letterario, che in quello politico.

Con la naturale conseguenza di rimettere in voga non tanto il latino ancora usato nelle terre meridionali (ove la nascita del volgare è per conseguenza più tarda): idioma profondamente corrotto, sebbene vivo; ma il latino antico, conservato nelle scuole mediterranee, portato da Teodoro, nativo di Tarso in Cilicia, ed educato ad Atene; e da Adriano, africano di nascita, e divenuto abate di un monastero del napoletano.

Ed appare tanto più istruttiva questa sorta di nostalgica passione per la cultura, e per la lingua, latine, da parte di Carlomagno, quando si pensi ch'egli e la sua corte erano per nove decimi analfabeti. Uomini come Eginardo, Nitardo ed Engilberto sono eccezioni. E questi cortigiani imparano il latino per far piacere al loro sovrano, il quale da parte sua - come suo padre Pipino il Breve - non sa né leggere né scrivere. Di qui la necessità per Carlomagno di ricorrere agli inglesi. E, per esempio, è di origine inglese anche la, famosa, riforma della scrittura, la quale sostituisce al maiuscolo e all'onciale la minuscola, che troviamo già nell'antifonario di Bangor (680-690). Da questi sforzi culturali, di cui noi oggi a fatica riusciamo a valutare la difficoltà e la portata innovatrice, nacque nel secolo IX la minuscola perfetta o minuscola carolina, testimoniata dall'Evangelario scritto da Godescalco nel 781 per ordine di Carlomagno. Alcuino fece del monastero di Tours un centro di diffusione di questa nuova scrittura, che fu a base di ogni altra, nel Medioevo.

La maggior parte degli scrittori dell'epoca sono originari dell'Irlanda, ed è nel Nord, tra la Senna e il Weser, che sorgono i monasteri, deputati - quasi come saranno poi le officine tipografiche nel Rinascimento - a provvedere al bisogno crescente di libri: accanto a Tours, stanno Reims, Corbie, Orléans, St. Denis, S. Wandrille, Fulda, Corvey, San Gallo, Reichenau,

Lorsch. -

L'impero carolingio, come sapete, avrà vita breve; la "renovatio" seguirà le sorti della dinastia; ma pur attraverso lo smembramento che ne seguirà il tramonto, la sua impronta culturale rimarrà indelebile, e connoterà infine tutta un'epoca, (press'a poco come dopo la morte di Alessandro Magno il suo impero si smembrerà nei singoli "regni" dei diàdochi; ma resterà la cultura ellenistica, che sarà qualcosa di diverso da quella greca classica).

- - - - -

Poichè il Medioevo dell'Europa, e l'Europa stessa, nascono con Carlomagno e con lui assumono il loro sensò, mi concederete di riprendere, in queste lezioni introduttive, prima di affrontare il tema specifico del corso di quest'anno, alcune mie vecchie - ma che ritengo ancora valide - considerazioni generali sull'arte del Medioevo, che oggi sembra avere quella rivalutazione critica che avevo previsto - e non era del resto difficile prevedere - .

Infatti, la comprensione crescente, in quest'ultimo secolo, dell'arte del Medioevo - per l'innanzi considerato periodo di "primitivismo" o di immaturità - è chiaramente in relazione col gusto, che s'è venuto affermando appunto da poco meno che cent'anni a questa parte, per un modo d'esprimersi artisticamente, che si suol porre nell'insieme, non so con quanta legittimità semantica, sotto il segno dell'irrealismo. L'arte del Medioevo, dai primordi, anzi dagli anticipi del paleocristiano e del proto-bizantino, fino alla sua ultima fioritura: alla sua estate di San Martino del gotico internazionale, rifugge infatti da ogni intenzione mimetica: la sua poetica è sempre allusiva: la sua struttura formale è sempre, e fortemente, stilizzata. Ed è anzitutto questa stilizzazione, che l'avvicina al nostro gusto. E' facile e significativo, osservare quanto il recupero critico dell'arte del Medioevo sia proceduto di pari passo col susseguirsi in questi decenni di opere, di poetiche, di "manifesti", il cui filo conduttore è ravvisabile in una "distruzione dello spazio plastico", o meglio, della rappresentazione prospettica d'uno spazio obiettivo, quale finiva col ricongiungersi a ritroso con una poetica che aveva preceduto la costruzione rinascimentale d'uno spazio siffatto: cioè appunto la poetica del Medioevo.

Ai tempi di Ruskin e dei preraffaelliti, bastava apprezzare la purezza dell'acerbo Quattrocento, o tutt'al più attingere al Trecento più avanzato linguisticamente, a seguito del gran padre Giotto. Ma, più innanzi, forse parve che anche questo fosse un po' troppo compromesso con la figura, per di più plastica-

mente costruita; e il recupero risalì, dapprima, al Duecento; e poi via via all'arte dei "secoli bui" del primo millennio, fino a rivalutare le forme che si vollero vedere incontaminate, non ancora scese a patti con i lasciti della tradizione antica, grecoromana: quelle, per esempio, delle miniature celtiche dell'Irlanda, o quelle dei viluppi animalistici dell'arte delle steppe, venuti verso Occidente nel magro bagaglio degli invasori germanici.

Quel che dunque ci fa oggi apprezzare più che ieri l'arte del Medioevo sembra essere innanzi tutto il suo carattere non mimetico, ma "arbitrario", il quale trova risposta nella sua stessa struttura formale, che si risolve sempre nelle due sole dimensioni della superficie, escludendo la terza, quella della profondità; questa è manifestamente la dimensione classica dello spazio come esperienza della natura e delle historie. Le storie, che l'arte del Medioevo non racconta ma presenta, sono episodi fuori del tempo, fissati nell'immutabilità del mito cristiano; e lo spazio che vi si vede non è natura esperita ma piano senza spessore, bloccato dal fondo invalicabile dell'oro e della campitura. Perciò appunto un'opera d'arte medioevale può trovar posto, per esempio, anche nei nostri edifici di oggi, senza decadere nella "vetrinificazione" degli oggetti da museo: senza sopraffare le immagini dell'architettura attuale tra le quali è posta a vivere e senza risultarne sopraffatta; laddove le opere dell'arte classica o del Rinascimento vi appaiono sempre più a disagio. Esse infatti (si pensi ad una grande pittura del Cinquecento in un edificio di Wright o di Mies van der Rohe), poichè rappresentano dei "brani di natura" che s'estendono in profondità: quasi finestre, spalancate sopra uno spettacolo che sta al di là della parete, non possono che rompere la forma delle pareti delle nostre case di oggi, le quali sono superfici continue, di colore timbrico, non tonale, non mai allusivo, cioè, alla profondità dello spazio-natura. Mentre un'icona, un brano di mosaico o d'affresco del Medioevo, non "fanno buco": adeguano immediatamente la bloccata chiusura del loro fondo e le loro figure senza corpo a quelle superfici continue e aperte, in cui si risolve - a qualunque poetica faccia capo - il linguaggio dell'architettura dei nostri giorni.

Per altra ragione ancora il gusto attuale aderisce all'arte del Medioevo: perchè questa non è mai la messa in forma di qualcosa, il cui fine sia una contemplazione gratuita (come l'Opera di Grande Arte dei periodi classicheggianti); ma è sempre produzione di oggetti che servono alla vita, che sono legati a una funzione - quale appunto l'arte non retorica del nostro tempo - . Ancorchè la loro attuale funzione possa non essere più quella, per cui furono prodotte, le opere d'arte medioevale serbano tuttavia nella loro struttura quel tanto di "aperto", che manca alle opere fatte solo per essere contemplate: nelle quali un' élite di privilegiati vide, in altri periodi, rispecchiata

se stessa.

S'intende, che una generica adesione del gusto non potrebbe bastare alla nostra comprensione dell'arte medievale - come di ogni altra, del resto. L'arte rende immediatamente presenti: non tanto con i suoi contenuti, quanto con la sua forma: non tanto per quel che significa, ma per quel che è, le strutture, che ci è possibile verificare con discorsi d'altro significato nelle altre sfere d'una civiltà: l'arte è, per così dire, la morfologia in atto d'una civiltà. E perciò, per comprenderla, non basta amarla, gustarla o, come si diceva un tempo, intuir-la; non basta nemmeno raccoglierne, descriverne, classificarne le opere: giacchè - come scriveva il Merleau-Ponty nella Phénoménologie de la perception (1) - "che si tratti d'una cosa percepita, d'un avvenimento storico o d'una dottrina, comprendere è cogliere l'intenzione totale, ossia non soltanto quel che sono per la rappresentazione, le "proprietà" della cosa percepita, la polvere dei "fatti storici", le "idee" introdotte dalle dottrine, ma l'unica maniera di esistere che si esprime nelle proprietà del ciottolo, del vetro o del pezzo di cera, in tutti i fatti d'una rivoluzione, in tutti i pensieri d'un filosofo. In ogni civiltà, si tratta di ritrovare l'Idea in senso hegeliano, vale a dire non già una legge di tipo fisico-matematico, accessibile al pensiero obiettivo, ma la formula d'un unico comportamento nei riguardi degli altri, della Natura, del tempo e della morte; una certa maniera di metter in forma il mondo, che lo storico dev'essere capace di riprendere e di assumere. Son queste le dimensioni della storia....".

La storia del Medioevo, intesa in questo senso, si imposta sulla dimensione, oggi iremmo massificata, della civiltà romana al tramonto dell'impero: nella quale si innesta la dimensione "preistorica", come la chiamò Focillon, dei barbari invasori. Tanto l'una che l'altra erano senza spessore: quella tardoromana perchè, dilatandosi l'impero a dismisura senza che contemporaneamente s'articolassero strutture, che potessero assicurarne l'organicità, l'aveva perduto; quella barbarica, perchè non l'aveva ancora acquistata. Era questa, infatti, la dimensione del nomade, non ancorata a sedi stabili e dunque anche senza stratificazione storica nel tempo: era il campo senza confine dell'andare errando, in migrazioni trasognate.

Nemmeno la vittoria del Cristo aveva potuto dare consistenza ed articolazione alle disgregate strutture tardoromane, perchè, per il Cristianesimo primitivo, non aveva alcuna importanza l'esperienza viva dei fatti di quaggiù, ed il loro nesso causale-temporale che, riflettendosi nelle strutture delle lingue, ne costituiva la ricca e articolata sintassi. Per il Cristianesimo primitivo quel che soltanto importa è il rapporto verticale

(1) Paris, Gallimard, 1945, p. XIII. -

dell'uomo con Dio: un rapporto che immobilizza il tempo e si fa il vuoto d'intorno: la vastità sconfinata del mondo esterno, della natura, e del mondo interiore dell'uomo, con le immagini e le possibilità d'esperienza senza fine dell'uno e i pure infiniti e variabili moti dell'altro, non hanno più valore. E' dunque su una sorta di tabula rasa, di superficie già spianata, che cade il materiale grezzo, non coordinato, veicolato dalle invasioni barbariche.

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

Auerbach a proposito della metrica della *Chanson de Roland*: "ogni riga sembra una forma indipendente e tutta la strofa un fascio di membri indipendenti, quasi fossero bastoni o lance della stessa lunghezza e dalla punta uguale legati insieme".

La "renovatio" carolingia è il primo tentativo di dare stabilità e organicità a cotesta dimensione. Nell'Europa di dopo le invasioni essa significa il primo distacco dal tumultuoso informe accadere: l'acquietarsi del nomadismo barbarico entro gli argini rassicuranti della "forma". Al vagabondaggio degli invasori subentrano sistemazioni durevoli, territoriali e sociali. Il mondo non è più campo senza confini d'un errare trasognato: si fissa in un misurato spazio. Carlomagno dà ai barbari lo stato, cioè li inquadra in unità territoriali e giuridiche, rette e articolate dall'amministrazione; dà a essi un'epopea nazionale: cioè li innesta, a suo modo, nella serie storica. Si comprende che l'arte carolingia sia una sistemazione formale di quella materia informe ch'era il nomadismo lineare e cromatico dei barbari, celti o germani. L'equilibrio, ancorché soltanto aggiunto in superficie, delle raffigurazioni carolingie, il loro superamento dell' horror vacui, l'imporsi in esse della figura umana quale "segno" dell'idea imperiale e dell'idea religiosa, sono fenomeni ricchi di significato in quest'ordine: essi rispecchiano

i contenuti ormai "storici" dell'arte europea.

Va detto ancora, a questo proposito, - per venire a "fatti" di cui forse sentite il bisogno -, che nel periodo del "rinascimento" franco, è da riconoscere, sebbene possa sembrare paradossale, che l'iniziativa verso strutture urbanizzate alla maniera "antica" non è, come ci si potrebbe ovviamente aspettare, dell'Italia, ma piuttosto della zona franco-tedesca, la quale ora, sembra assumersi il compito di riportare a forme commisurate a modelli urbani, le inquietudini spaziali di genti ex-nomadi; e lo fa con l'impegno caratteristico dei neofiti. Nella generica dimensione delle imprese benedettine, alla stanchezza, alla sfiducia, italiane (riscontrabili, se si vuole, nella caduta di ogni incisività di segno figurativo), fa riscontro l'entusiasmo missionario, didattico dei monasteri benedettini del nord-Europa: basti qui richiamare quello francese di Centula - dove, per esempio, uno snodato transetto precede un coro profondo; grande narcece interno, il quale dà luogo ad un doppio coro, giustificato da un duplice culto, a sua volta segno di assunzione, ma nello stesso tempo di autonoma articolazione, di canoni "romani", richiamati tuttavia dal quatriportico innanzi alla facciata -; o quello, particolarmente importante per noi, di S. Gallo in Svizzera, fondato dall'abate Gosberto (816--837) e poi ricostruito; ma del quale abbiamo potuto studiare almeno la pianta, sulla base di un'antica pergamena, che non soltanto fissa la disposizione dei locali monastici, ma ci offre un'icnografia - che si vede molto complicata e può apparire forse ingiustificata, agli occhi di coloro che pensano il Medioevo come un "preludio" al Rinascimento; e pertanto si meravigliano, quando incontrano strutture poco ridicibili ai modelli di "organizzazione spaziale" che essi, per semplificare il proprio discorso, hanno assunto come tipici - per noi invece molto significativa proprio per una certa impostazione di un discorso critico, senza la quale non potremo mai sperare di capire qualcosa di quel grosso fenomeno che si denomina globalmente "medioevo". -

Il cosiddetto rinascimento carolingio, ad ogni modo, non s'afferma tanto in architettura o nelle arti ad essa legate (sebbene non manchino decorazioni a mosaico - es. quella dell'abside dell'elegante chiesa di Germigny-des-Prés consacrata nell'806 da Teodulfo, abate di S. Benedetto sulla Loira, dove invero qualcosa di islamico è già presente - e più ad affresco: es. cupola del duomo di Aquisgrana, le chiese di Fulda, di Fontanella, di S. Gallo, le cui pitture sono scomparse, se non conservano solo i titoli -; delle chiese di Monastero nei Grigioni, di S. Benedetto di Mallasè di S. Procolo di Naturno in Venosta, di S. Salvatore a Brescia, di Santa Maria in Valle a Cividale, etc.); quanto nel campo dell'illustrazione dei libri - il che conferma le intenzioni didattiche della renovatio carolingia e insieme offre forse una traccia del carattere già embrionalmente "urbano"

di questa prima tra le strutture culturali europee, che tenta di fondere in un solo grande crogiuolo i lasciti della decorazione calligrafica e stralunata dei monaci irlandesi e dello zoomorfismo germanico, con una deliberata ripresa della tradizione pittorica tardoromana (e negli, ugualmente trasportabili, avorii). -

3. - Conviene soffermarci ancora, in questa introduzione, sul carattere, sul significato, sull'ampiezza della renovatio carolina. Bisogna dire innanzitutto ch'essa superò i confini ch'erano stati dell'impero romano "antico". A questo proposito mi sembra accettabile solo in parte quanto scriveva il grande Erwin Panofsky (in "Renaissance and Renascences in Western art", 1960): "La renovatio carolingia pervase tutto l'impero e non lasciò alcuna sfera di cultura intatta, ma fu limitata in quanto reclamò un territorio perduto e non tentò di conquistare nuove terre". Questo non è del tutto vero neppure in un senso strettamente storico-geografico-descrittivo.

La renovatio di Carlomagno infatti investe un'area ben più estesa di quella inclusa nell'antico Impero, se non altro perchè, ovviamente, interessa anche le terre oltre il limes germanico, e più in là (e qui vi sarebbe uno spunto per un'attraente ricerca sistematica) anche parte della Russia: la vecchia Sarmazia, rimasta per millenni, dalla nostra specola mediterranea, estranea o almeno misteriosa, perchè non appartenente a nessuna delle due grandi civiltà in senso proprio - voglio dire strutture urbane, fondate sulla città - d'Occidente e d'Oriente: né a quella dell'espansione greco-romana; né a quella della Cina. - In ogni caso, a codesta renovatio va riconosciuta l'ampiezza della funzione di modello, osò dire definitivo per la formazione dell'Europa, nell'impresa culturale di Carlo Magno. E perciò penso sia da questa che si deve partire, per comprendere la portata della lunga e travagliata e dolente vicenda, che occupò i secoli forse determinanti per la nostra civiltà. In questa impresa, che è poi quella della formazione dell'Europa, il libro, e il libro illustrato ha - come accennavo poco fa - una funzione addirittura determinante. - Quest'affermazione può suonare, oltre che forse inconsueta, apodittica. Gioverà dunque ch'io ve ne esponga brevemente le ragioni. -

Alla fine del mondo antico, non c'è dubbio che le due grandi civiltà fondate sulla scrittura - quella cinese nell'estremo oriente, e quella greco-romana nell'estremo occidente dell'Europa - siano state in serio pericolo di perdere il loro fondamento: di perdere, precisamente, il libro. - L'immenso territorio tra codesti due poli "urbani" era trascorso in un senso e nell'altro da nomadi che non costruivano città e non conoscevano scrittura. Contro la loro pressione esplosiva, Roma e la Cina chiudono, pressocchè contemporaneamente, il loro spazio: Roma, con il sistema fortificato del limes; la Cina, con la sua grande muraglia. Codeste non furono soltanto due immense strutture architettoniche (il che ha pure significato), furono due grandi simboli culturali: eretti a difendere isole di civiltà in senso proprio (spazi organizzati e composti nel loro interno a misura urbana) contro il pericolo mortale dell'irrompere dello spazio tumultuoso e senza limiti, trascorso dalle orde e dai cavalli dei nomadi. - (La connessione tra città e libro è addirittura ovvia per quanti di voi - e mi auguro siano molti - hanno un vero interesse per la cultura e quindi leggono (libri, naturalmente): e sono abbastanza aggiornati sul discorso senza fine che in Europa e in America si fa insieme sull'urbanistica e sulla scrittura: due dimensioni che hanno a loro emblema la città e il libro. Questo discorso, che dura da qualche decennio, ha tutta l'aria d'obbedire ad una sorta di rimorso o di senso di colpa; o almeno d'essere se non un epicedio, un consuntivo; giacchè pare che ormai la città, come unità formale almeno, sia divenuta e più stia divenendo, inafferrabile. Quando, nell'antichità e nel Medioevo, i suoi confini erano fortemente disegnati dalla cinta delle mura, e poi anche, fino a un secolo fa si può dire, dal cessare quasi improvviso del fitto tessuto urbano per dar luogo alla "libertà" illimitata della "natura", la distinzione tra città e campagna era ben chiara. - Ma ora, chi può dire dove finisca la città e cominci la campagna? Anche se a un certo punto il fitto agglomerato delle costruzioni si dirada, vi sono i nastri delle strade che irraggiano in tutti i sensi ed includono nel loro reticolo - che è una struttura urbana - tutta o quasi la campagna. Talchè si può constatare che, se le vecchie città hanno perduto, o s'irangiato, i confini che le definivano un tempo, è perchè tutto il nostro spazio è diventato uno spazio urbano: tutto è diventato - e più diventerà, naturalmente - città. Così, sembra che anche il libro abbia perduto, o attenuato, la funzione di strumento principe della comunicazione umana a tutti i livelli, perchè sono sopravvenuti e si sono perfezionati ed imposti tanti altri mezzi di comunicazione non solo attraverso la lettura, ma attraverso l'audizione e la visione. Il che non è "di altro ordine" come forse potrebbe sembrare troppo superficialmente; giacchè il libro è una cosa inerte; non è, fintanto che qualcuno non lo apra e lo legga, ed allora esso si realizza, trasformandosi in voce e in figura. E insomma, si potrebbe dire anche del libro quel che s'è detto della città:

che, se esso pare abbia perduto, o vada perdendo, la sua identità e la sua funzione, è perchè tutto il campo della comunicazione umana è divenuto libro: ne ha assunta e moltiplicata la struttura.

Infine, mi sembra non si possa negare che la nostra civiltà - a differenza da altre culture - sia connotata da questi due grandi simboli, strettamente connessi l'uno con l'altro, così da coincidere nel loro significato ultimo: la città e il libro. Sicchè mi ha un po' meravigliato che il pur intelligente e coltissimo collega di Firenze Eugenio Garin abbia voluto nel suo intervento al IV Convegno Internazionale di studi umanistici tenutosi a Venezia nel settembre del 1958 (1), dare sulla voce abbastanza aspramente ad Ernst Robert Curtius, e particolarmente a quanto egli aveva scritto in uno dei capitoli più importanti della sua opera davvero fondamentale (tradotta anche in italiano) : "Europäische Literatur und lateinische Mittelalter".

Il capitolo ha il titolo Das Buch als Symbol; e il suo valore sta precisamente in ciò che Garin, ahimè, da professore, ritiene un difetto, cioè nell'aver raccolto "espressioni e testi disparati, eterogenei, di tempi diversi, " etc. etc.

Precisamente: perchè questo era appunto lo scopo di Curtius: di segnalare come, pur attraverso situazioni culturali differenti, il libro abbia conservato per tutto il Medioevo ed oltre il suo significato di simbolo della civiltà europea, come egli stesso del resto riferisce, accumulando "citazioni d'obbligo" con sbandamenti cronologici abbastanza istruttivi: dal "libro della memoria" di Dante all' "Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura" di Alano di Lilla; al riferimento, costante nel Medioevo, al "mondo", alla "natura" come Liber scriptus intra et foris, da Scoto Eriugena San Bonaventura a Raimondo di Sabunda, etc. etc. - Concetto che non tramonta col Medioevo ma anzi s' afforza dal Rinascimento (in Leonardo, per es.) in poi fino, ovviamente, a Galileo (" la filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo) " etc. etc. Le citazioni potrebbero essere innumerevoli) al Campanella ("Il mondo è il libro dove il Senno Eterno/ scrisse i propri concetti"....." e "il libro di Dio scrisse, quando, compose il mondo, i suoi concetti aprendo...." etc.).

Che i caratteri, coi quali il grande Libro è scritto siano diversi, secondo le varie epoche della storia della civiltà europea (e su questo argomento, soprattutto per quanto riguarda gli ultimi secoli, consiglio chi non lo avesse ancora fatto, di leggersi il bel libro "Le parole e le cose" di Michel Foucault), non toglie ch'esso rimanga sempre come simbolo fondamentale, come

(1) Cfr. "Atti", Padova, CEDAM, 1958, pgg. 91 sgg. -

codice vero e proprio per la nostra interpretazione razionale del mondo. Per Galileo, è ben noto, il libro della natura "non si può intendere, se prima non s'impara a intender la lingua e conoscere i caratteri ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi e altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile intender umanamente parola: senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto"; per altri - per Bacone, per es., o per gli Occulti di Brescia, etc. - i segni, di cui il grande libro è composto, non sono geometrici, ma assai più ambigui, carichi di un simbolismo misterioso, magico: sono geroglifici da decifrare, facies, immagini astrologiche, ermetiche, che possono essere esemplate in quelle Imprese, cui Robert Klein sopra tutti ha dedicato saggi sottili (1), di grande valore, per interpretare l'arte e le teorie dell'arte del Rinascimento: giacchè il grande Libro del mondo, fino a Giordano Bruno ed oltre, è un libro illustrato, figurato: è un teatro di figure simboliche - formae, simulacra, signacula, scrive Bruno - attraverso le quali il disegno divino della composizione del mondo adombra e insieme manifesta la sua intelligibilità).-

Ma, chiusa questa parentesi (ci sarebbe naturalmente molto altro da dire sull'argomento) riprendiamo il discorso sulle sorti delle due grandi civiltà antiche, fondate sulla città e sul libro - la cinese e la greco-romana - nel loro momento di maggiore pericolo, contro il quale si difendono chiudendosi con la grande muraglia e con l'immenso sistema fortificato dei limes.

Le sorti tuttavia delle recinzioni dei due imperi furono, com'è noto, diverse: il confronto delle vicende dei due spazi ha qualcosa di paradossale - il che si riflette naturalmente nelle loro strutture, anche artistiche -. Ai popoli delle steppe, agli Sciti in primo luogo, e ai Sarmati loro eredi culturali, ma soprattutto ritengo ai misteriosi Hsiung-Nu (i quali, come ha dimostrato il Mänchen-Helfen, non sono identificabili con gli Unni, cosa che l'archeologia corrente pare non abbia ancora recepito; sebbene anche dai recenti studi sovietici - quelli del Gumiliev per esempio - risulta che, nella fusione con gli Ugri da cui uscirono gli Unni, i detori di cultura furono appunto gli Hsiung-Nu). La Cina già prima della chiusura aveva ceduto alquanto dei suoi temi figurativi - che saranno conservati e trasmessi all'Europa altomedievale (ed anche oltrepasseranno il Pacifico, come scoprono i colleghi archeologi americani, studiosi dell'arte precolombiana); ma da essi aveva anche accolto, io credo, qualcosa del loro caratteristico "stile" dei viluppi zoomorfici, innervati da un verbo lineare dinamico: quell'andar

(1) R. KLEIN, La forme et l'intelligible, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 1970.

errando, propriamente nomadico, d'una linea senza misura urbana, senza limiti predisposti, senza principio né fine; e che è difficile considerare come imprese, perchè, dietro di esse è arduo intravedere una idea definita. Essi vi furono presto rettificati, quasi fossilizzati, perchè la grande muraglia tenne: la Cina non fu invasa dai nomadi, ma la sua cultura si immobilizzò, per secoli e secoli, e probabilmente proprio per eccesso di chiusura. Giacchè, come non ha mancato di notare Jorge Luis Borges, "l'uomo che ordinò la costruzione, alle frontiere della Cina, d'una muraglia quasi infinita, fu quello stesso imperatore, Chi Hoang Ti, che fece bruciare tutti i libri anteriori a lui". "Le cinque o seicento leghe di muro opposte ai barbari, l'abolizione rigorosa della storia, vale a dire del passato", queste due vaste operazioni costituiscono un solo e medesimo atto di chiusura, di rinserramento preservatore della presenza: presenza di una cultura che vuole immobilizzarsi all'interno del suo recinto; e presenza di un senso, che vuole fissarsi in una stabile permanente relazione del significato al significante: abolendo, al possibile, o almeno interrompendo la catena aperta di un discorso, qual è quello dell'Occidente, che differisce all'infinito l'epifania del significato. -

Bloccati ad Oriente, i nomadi dell'Eurasia com'è noto scorrono verso Occidente, mettono in moto la Völkerwanderung, l'immensa onda, di popolo in popolo, fino ai Germani, in una migrazione che alla fine provoca le invasioni barbariche del territorio tardoromano, il cui limes, almeno settentrionale, già eroso, non "tiene" come la grande muraglia cinese.

E' quasi inevitabile a questo punto evocare due grandi figure simboliche, ancorchè tra esse vi sia uno scarto, tuttavia soltanto di frequenza cronologica - e per ciò stesso forse più significativo: dell'immobilismo da un lato e del dinamismo dall'altro.-

Sono: Chi Hoang Ti, il quale costruisce la muraglia e fa bruciare tutti i libri prima di lui; ma non solo sa leggere e scrivere, ma nelle "iscrizioni che durano ancora" consegna i suoi fatti e le sue gesta: insomma, distrugge i libri del passato perchè sussista una sola scrittura, quella della sua storia; perchè nasca e si perpetui un solo ordine, il suo.- L'altra figura è, naturalmente, Carlomagno, il quale è un barbaro che non sa né leggere, né scrivere; ma che fa del libro, riconosciuto quale fondamento essenziale d'una cultura - la greco-romana ed ebraico-cristiana - sebbene non sia quella originaria della sua stirpe - uno dei pilastri portanti della renovatio del suo impero e dell'intera Europa.

Il sogno di Carlo è la costruzione della Civitas Dei - dove l'accento strutturale va posto su civitas -. Esso è favorito dal fatto che i suoi barbari, che intende propriamente civilizzare, sono già in buona parte cristiani. Molti di essi eretici, a-

riani, nestoriani, in vario modo dissidenti, ma anche in maggioranza ortodossi, cioè seguaci della religione ufficiale; in ogni caso convertibili, pare senza insormontabili difficoltà. In quanto cristiani il loro cemento unificatore è per l'appunto un libro per eccellenza: la Bibbia. E, in quanto cristiani occidentali, la lingua del loro libro è il latino. E penso non si sia da trascurare l'analisi della doppia funzione del latino nel processo di civilizzazione dell'Europa (già in parte vi ho accennato). Esso è innanzitutto strumento di una mutazione ideologica (la parola che cristianizza e unifica l'Europa è parola latina, che di per sé non pertiene all'area barbarica ed alla sua ideologia, se così si può dire): parola che tuttavia nel libro è vissuta in un tempo fantasmatico (in emblema: il tempo liturgico, su cui tornerò tra poco); e, insieme, come una resurrezione, come una porta di tutte le lingue, e porta della vita vera. Due valori, che sono semantici e pragmatici: la lingua è civilizzante, perchè necessaria alla renovatio delle strutture amministrative, giuridiche, politiche, lingua modello, dunque; ma anche, sia pure in progressivo volgarizzamento, è veicolo di significati comprensibili in tutta l'area del rinnovato impero. Infine, ma non da ultimo, è lingua della religione comune, dove il latino è assunto quale strumento analitico e intemporale, combustibile al rogo, dove la fenice dell'Idea resuscita senza fine. Di mano in mano che la usa natura fisica di lingua "attuale" si oblitera per l'affermarsi di prevolgari e di volgari, questa stessa obliterazione che ne limita la funzione di codice per la comunicazione corrente, rafforza, specie nel linguaggio della Chiesa, la sua caratteristica di universalità, d'una sorta di algebra delle idee che non sarà solo il sogno degli Scolastici e giù fino a Cartesio, ma è già presente in nuce nei Libri carolini come progetto d'una lingua sbarazzata dalla storia. E' poi abbastanza ovvio che in codesti libri la struttura intemporale della lingua corrisponde, correntemente, alla struttura aspaziale delle immagini miniate. -

Le miniature, poi, vanno vedute non soltanto, come di solito, nel loro aspetto estetico, formale. Il libro liturgico è un tutto unico e indivisibile; non vi è in esso opposizione tra leggibilità e visibilità: da un lato, riconoscimento di un senso attraverso un insieme di lettere formati una catena che l'occhio, più spirituale che sensitivo, percorre successivamente con un cammino irreversibile; dall'altro una densità, una pesantezza di sguardo ancorato all'immagine. No, le lettere non s'articolarono, come avverrà poi nel Rinascimento, in un'altra struttura; esse formano, anche formalmente, con l'immagine un medesimo tessuto: costituiscono un testo unico, per l'intrallacciamento reciproco che in qualche modo le trasforma l'una nell'altra, l'una per mezzo dell'altra.

Naturalmente, vi è nel linguaggio pittorico di quelle im-

magini miniate un'evoluzione formale che gli storici dell'arte in genere studiano per sè, come unico problema che loro compete. Procedimento del tutto legittimo, che ha fatto rilevare, per es., quanto degli ingorghi irlandesi e dei viluppi scito-sarmatici permanga anche sotto la rettificazione carolingia - anzi permanga nell'arte occidentale fino a tutto il Duecento: o non ha scritto Longhi, non senza ragione, che Cimabue è stato "l'ultimo dei carolingi" ? - E, nell'ordine d'una metodologia critica che da noi, fino a ieri almeno, non ha avuto molto seguito - nell'ordine voglio dire warburghiano o iconologico - è avvenuto e avviene di constatare che, a cominciare da Carlomagno almeno, ritorna a prevalere in tutte le arti la rappresentazione della figura umana: il che è stato interpretato, semanticamente, come "ritorno all'antico", quale incarnazione dell'idea imperiale e della religione di stato . - Per me, e da parecchi anni ormai - il problema ha una portata storica ben più ampia e più profonda.-

Il Medioevo inizia con una "irruzione di preistoria", diceva Henri Focillon. E la preistoria non è umanistica . Io non so se si possa accettare senza riserve la conclusione radicale di Siegfried Giedion (nella sua "Nascita dell'arte") e di Pierre Guerre che, commentando (in "Critique" 230, luglio 1966) questo libro, insieme con quelli illuminanti e stimolanti di André Leroi-Gourham e di Annette Laming-Emperaire, affermano che il mondo e l'uomo preistorici sono dominati dall'animale, che quando l'uomo supera il complesso d'inferiorità millenario di fronte all'animale, attua una vera rivoluzione "forse più importante di quella che ha fatto passare l'umanità dei culti pagani al cristianesimo". Certo è che in tutta l'arte della preistoria, in ogni parte del mondo, l'animalismo predomina, in maniera evidentissima . I popoli "civilizzati" da Carlomagno, avevano, nel loro bagaglio culturale, un patrimonio figurale quasi esclusivamente zoomorfico. Le invasioni barbariche hanno dunque messo in pericolo non soltanto il libro, la scrittura; ma anche l'immagine dell'uomo : questa crisi d'identità era aggravata da una serpeggiante repulsione della figura umana, presente già nel Cristianesimo primitivo (e che riaffiorerà nel Medioevo a Bisanzio con l'iconoclastia , e nel mondo ebraico e islamico). - Il riaffermarsi della rappresentazione della figura umana nei protagonisti e nella vicenda del racconto biblico nell'arte da Carlomagno in poi significa dunque il rinnovarsi dell'umanesimo nel risorto impero cristiano d'Occidente: analogo in qualche modo a quello che nella Grecia di Pericle aveva declassato i culti, e le spesso bestiali immagini, chtonie, a favore del trionfante antropomorfismo solare degli dei dell'Olimpo.- Il conflitto tuttavia permane, non solo nel mondo antico, ma per tutto il nostro Medioevo: la figura umana trionfa; ma l'animale, spesso anamorfizzato in aspetti mostruosi, resta presente nelle miniature, nelle pitture e nelle sculture romaniche, come un mondo di esseri appartenenti alla selva oscura; caricati da signi-

ficati simbolici negativi.

E' un difetto, credo, quello di considerare nelle illustrazioni di quella pareti e di quei codici medievali di valenza del tutto predominante quelle che rappresentano figure ed episodi - antropomorfici, ovviamente - del racconto evangelico; e quelle d'animali o di mostri, nelle miniature, come nei velarii di zoccolo negli affreschi ottoniani e nei capitelli romanici, come aggiunte marginali di senso quasi esclusivamente decorativo. In realtà in tutti in questi testi - basiliche, libri - si cerca di mettere in figura tutto il mondo dell'uomo; e questo mondo non è fatto soltanto dalle luminose figure umane dell'Olimpo e del Paradiso; è fatto anche dai mostri, che ciascuno di noi - scoprirà Freud - nutre nel proprio inconscio: questi mostri non si esorcizzano negandoli, ma portandoli alla luce della coscienza: rappresentandoli.

Per spiegarci meglio poi il senso di questa vicenda figurativa - e in particolare la presenza di animali il più delle volte mostruosi -, o anche grotteschi, deformati, atrofizzati, contaminati in vario modo - gioverà ricordare (come ha fatto del resto da tempo sopra tutti il Baltrusaitis) che nell'arte medievale si incontrano e si compenetrano due mondi: quello d'ascendenza barbarica (della "preistoria" celtica e della "preistoria" scitica) il cui "spazio" dinamico, e nomadismo, ancorchè divenuto "psichico" di fondo, non fa soltanto riaffiorare la tematica zoomorfica, ma spinge a variazioni e ad anamorfosi, che - in un codice miniato - hanno il loro limite, più che in schemi predisposti dall'esprit de géométrie, dalla misura delle pagine - come in una basilica lo hanno nell'intelaiatura architettonica - . Questo mondo di figure movimentato e instabile si incontra insomma col mondo stabile e permanente degli schemi e delle strutture urbane, con l'ordinamento d'uno spazio composto ed equilibrato in se stesso. - Ma v'è qualcos'altro da aggiungere, secondo me - sempre nell'ordine di un'ermeneutica di tipo warburghiano - . Giova ricordare, per esempio, che la retorica del medio evo comprendeva una topica particolare, quella degli impossibilia (o, in bizantino, ἀδύνατα). L'adynaton era un luogo comune, un tòpos costruito sull'idea del pieno: due elementi naturalmente contrarii, nemici, erano presentati non solo nel contesto della scrittura che si legge, ma anche in quello epifanico della immagine che si vede, come coesistenti insieme. Codesti adynata (che risorgeranno più tardi nel cosiddetto contro-rinascimento) sono frequentatissimi nell'arte medievale (lo sparviero e la colomba, il serpente che divora se stesso, il fuoco che brucia nel ghiaccio, la luce nera etc.): l'immagine dell'impossibile serve evidentemente quale controcanto alla verità - verità religiosa, eterna -; opponendo a questa il tempo detestato d'una natura scandalosa, essa libera l'uomo dall'assurdità fondamentale della vita terrena.-

Per comprendere poi l'architettura della pagina - il design tipografico per così dire - del libro religioso medievale, non è da dimenticare che, vi siano o non vi siano in esso notazioni musicali, questo libro è anche lo spartito di un canto, che si regge su una scansione ritmica, su una ripartizione di gruppi accentrati - gruppi, non parole; accenti, non sillabe - intervallati da pause: queste scanloni gerarchizzate (corrispondenti in genere a certi stereotipi, dei quali i più ovvii sono gli Incipit) corrispondono a variazioni di tono nella voce cantante, e si riflettono spazialmente nel tessuto stesso della scrittura del codice e delle sue componenti figurative: tali rotture temporali nel canto liturgico, e spaziali nell'alinea si fanno evidenti soprattutto nelle iniziali, dove la carica figurativa delle rubriche, che accentua la visività rispetto alla lettura, dà in qualche modo forma visibile alla sospensione della voce, del soffio che fa pausa per rispondere più alto.-

Giacchè infine anche questi codici, con le loro miniature, vanno reintegrati idealmente nella loro funzione, che è, in poche parole, quella della liturgia cristiana in atto (uso questo termine nel suo significato più largo anche se forse imprecis. di dimensione del rito). Ci è difficile, oggi, comprendere appieno le caratteristiche della lettura, e dunque anche della forma; d'un libro religioso del Medioevo, perchè il più delle volte lo vediamo invece nella dimensione del museo, strappato dalla sua commissione vitale, concreta, con la liturgia. E ne cerchiamo, inconsapevolmente, l'inquadratura geometrica - o epistemologica, che fa lo stesso per noi oggi - sia della struttura semantica, che di quella figurativa. Ma nel libro liturgico medievale non ci sono limiti siffatti: vi è una parola scritta che prolunga un testo silenzioso, lo rivela, lo scopre. E dunque anche gli Incipit fungono come se queste rotture iniziali del racconto indicassero che questo racconto era già cominciato altrove; ed aveva legame con una parola (il Verbo) anteriore, piuttosto che con la realtà referenziale fatta presente nel libro.

Codesta parola è un'uscita dalla storia, . La storia comincia e finisce in questo Eterno ritorno del medesimo che è la dimensione della liturgia, di cui il libro è parte, anzi guida. In questa struttura, semplice e complessa insieme, il mondo è favola (nel senso originario etimologico da fari) = parola divina. Il libro liturgico offre la traccia, udibile e visibile insieme, di una rifabulazione del mondo - come scrive Klossowski; ma l'aveva già scritto Sant'Agostino, nel X e nell'XI

delle Confessioni - . Il linguaggio d'una tal fabula non può essere dunque quello del Logos, nel senso del razionalismo platonico e di quello moderno. . Quando, come la "grande" pittura, in obbedienza al razionalizzarsi della visione, non vorrà più essere soltanto un'articolazione cromatica della parete, ma lo "sfondamento" di essa, perchè punterà verso un'apertura potenzialmente illimitata dell'esperienza, così, nella pagina illustrata, la miniatura non sarà più omologa alla superficie del foglio, ma inserirà in questo dei piccoli quadri, delle piccole finestre aperte sulla profondità, spesso belle in se stesse ma promotrici d'un dualismo tra scrittura e immagine, il quale finirà con lo spezzare quell'unità - non soltanto visiva, s'intende - che nel Medioevo era stata unità del segno e del gesto, della scrittura e del corpo, del senso e della lettera, della superficie e del fondo.

Tale dunque è il libro, quando si sta formando l'Europa. Esso è innanzitutto - l'abbiamo visto - un'impresa didattica. E non soltanto fornisce una lingua, ed inserisce il nomadismo barbarico nella civiltà della scrittura; ma offre il modello, l'exemplum della retorica o piuttosto della imago: non impone solo l'antropomorfismo della figura ma fissa la forma di personaggi esemplari, che designano l'incarnazione d'una virtù in una figura. Costituisce dunque un primo testo. Tuttavia fosse solo questo, potremmo concludere che ci troviamo di fronte ad una retorica dell'immagine, che collabora con la retorica della scrittura. Ma poichè stiamo trattando di libri liturgici, dobbiamo aggiungere, che il sistema non sarebbe completo, e la nostra comprensione potrebbe risultare difettosa, se non riflettessimo, che siamo davanti a simboli d'una lettera, cantata nel teatro della liturgia. Questa, è il luogo dove, sebbene (nel Medioevo) si parli in latino, si instaura una lingua nuova. La dimensione liturgica attua l'articolazione dei due sistemi: letterale e figurativo, presenti nel Libro, inserendoli nella scena della ecclesia, che è uno spazio, nel quale avviene una trasgressione di ambedue i significati: dove il tempo hic et nunc dell'esistenza del fedele diviene misteriosamente, il senza-tempo dell'ubique et semper. - Così dunque si ricupera il libro illustrato quale fondamento della struttura civile dell'Europa postbarbarica. Esso è un modello strutturale, che rimarrà, almeno come schema, anche quando, con l'evoluzione della civiltà gotica appunto, l'esperienza viva del mondo, della natura, reclamerà i suoi diritti: il tempo dell'esistenza vorrà avere la sua parte, prima accanto, e poi contro quello della trascendenza. In questa evoluzione verranno via via emergendo ed affermandosi valori, che nel primo Medioevo erano rimasti in margini (ed avranno un posto crescente di representazione nelle arti figurative). I libri della liturgia cristiana continueranno ad avere il loro corso tradizionale; ma si costituirà anche tutto un mondo di pensiero laico, che avrà

i suoi centri di elaborazione e di diffusione nelle Università, e particolarmente nell' Università di Padova, la quale, di fronte a Bologna, prevalentemente giuridica, e a Parigi, prevalentemente teologica, sarà l'antesignana di un siffatto recupero della concretezza dell'esperienza, la cui razionalizzazione assumerà, proprio qui a Padova per la prima volta nel mondo, l'indirizzo di scienza (sembra quasi grottesco oggi, parlare ex cattedra di questi valori, in questa Università, che è stata una delle prime, e delle più gloriose, del mondo). -

- - - - -

Lasciando l'inascoltata lamentazione, consideriamo d'avvicino la seconda, delle cosiddette "rinascenze" medievali: quella ottoniana. - Ne ho già parlato e del resto credo che le vicende storiche di questi secoli vi siano note. Ma gioverà forse richiamarle, nella maniera più rapida e più schematica possibile, per poter poi trarre delle conseguenze sull'intero periodo.

Come ben saprete l'impero carolingio non sopravvisse che l'espace d'un matin alla morte del suo fondatore. Preso fallirono sia la soluzione dell'unità, sia quella della divisione pacifica tra gli eredi, basata sulla fratellanza. Col trattato di Verdun (843) si venne alla sua spartizione per opera ed a vantaggio dei rami d'Italia, di Francia e di Germania, fra i maschi, discendenti dal figlio ultimo di Carlomagno, Lodovico il Pio, morto l' 840.

Nella seconda metà del secolo IX le tre dinastie carolingie poi, si estinsero con grande rapidità. E solo dopo che il titolo imperiale era stato raccolto da Lotario I, imperante sino all' 855, da Ludovico II, imperante sino all' 875 e da Carlo il Calvo, imperante sino all'877, Carlo il Grosso, morto nell'888, riuscì a riunire ancora una volta, e fu l'ultima, nelle sue mani, tutti gli stati carolingi.

In Francia, infatti, dopo il figlio di Ludovico il Balbo, si affermano, dal 977, i Capetingi; mentre in Germania, sebbene per breve tempo, regna un ramo illegittimo (sino al 911), e in Italia si impone Berengario I, discendente da Carlomagno per via di donne (di Gisela sua figlia, moglie del Duca del Friuli).

E tutto questo tramestio avviene mentre l' Europa aveva bisogno di unione per resistere alle pericolosissime invasioni degli Arabi, spintisi fino a Nizza in Francia, fino a Roma e a Civitavecchia in Italia, e mentre gli Ungari invadevano l'Italia del Nord e i Vichinghi la Britannia, imponendosi anche sul continente, sui Frisoni dei Paesi Bassi, la renovatio di Carlo, tuttavia, aveva ancora tal forza, da resistere in funzione di amalgama culturale anche in questo periodo che è stato considerato; non senza ragione, secondo me, il generatore del romanico. -

E' nel periodo degli Ottoni infatti che, dopo esser sorta più per volontà imperiale che per impulso naturale, la rinascenza carolingia, alla cui formazione concorsero tanti elementi, ma diffusa quasi solo alle terre renane, e guidata da Aquisgrana, si espande per tutta l' Europa non bizantina e non islamica; in Italia, in Spagna e nelle terre germaniche del Nord.-

Anche il momento ottoniano fu definito una rinascenza, come quello carolingio. Ma più che di rinascenza, si tratta di continuazione e di sviluppo. Gli Ottoni, favorendo lo studio delle scienze, della storiografia, e proteggendo le arti favorirono la cultura, ma non si può dire la fondassero su basi nuove, se la consideriamo globalmente. Le basi restarono quelle poste da Carlomagno; anche se solo allora se ne vide il frutto; per quanto riguarda le arti, soprattutto, nella scultura e più ancora nell'architettura; mentre in pittura sopravviene un accentuato bizantinismo, che per l'innanzi era stato pressochè assente.

Ricordiamo ora i nomi di questa potente dinastia connessa con quella di Carlomagno. Essa si afferma con Ottone I (912 - 973), sposo di Editta, figlia di Atelstano re degli Anglosassoni, che nel 962 riceve la corona imperiale vacante da una generazione. Con lui si accentua il carattere teocratico del governo: anche perchè favorendo gli ecclesiastici frenava la potenza e l'inquietudine feudale. Ma è un dare non senza ritorsioni, come prova la sua intromissione nelle elezioni del Papa. La sua politica mira non soltanto all' impero carolingio, ma guarda anche al vecchio impero bizantino, perchè riconosca il suo potere e lo fiancheggi. Si deve a questi approcci all' Oriente, non senza importanza anche per l'arte, come accennai, e paralleli all'affermarsi del secondo periodo aureo bizantino, se il primo degli Ottoni, nel 967 si aggrega al potere come collega coronato il figlio Ottone II, che aveva sposato Teofane, figlia dell'imperatore di Costantinopoli, Giovanni I Zimiscès. Infelice connubio, quanto alla politica, perchè Ottone II, morto a Roma, appena ventottenne, nel 983, si trovò subito di fronte a Bisanzio, la dinastia legittima ritornata al potere e con pretese di universalità imperiale; fu contro queste appunto ch'egli inaugurò quel titolo di Imperator Romanorum, che era stato sino allora geloso privilegio di Costantinopoli.-

Ottone III, vissuto anche meno del padre, soltanto 21 anni (morì nel 1002), quando doveva sposarsi anch'egli con una principessa bizantina (e non solo - come scrivono generalmente gli storici - per sanare i dissapori con Costantinopoli) continuò la tradizione di famiglia, sia per la lotta delle due potestà, che per la diffusione del cristianesimo: talchè, dopo la conversione degli Ungheri avvenuta intorno al Mille, amò intitolarsi "Servus Jesu Christi". -

Giova - anche per alleggerire l'aridità di quanto vi è, inevitabilmente, di "razionale" in queste lezioni (che tuttavia mi darete atto, io restringo al minimo) - fermarsi un poco sulla figura patetica di questo "re di Maggio", anche perchè essa è in qualche modo emblematica della temperie spirituale del periodo ottoniano, e serve a spiegare la particolare caratura, venata di ambascia, che lo distingue anche in arte sull'epoca carolingia, e in qualche modo ne giustifica le scelte, sia di contenuto che di forma. Non si tratta dunque di un'aneddotica fine a se stessa. -

Ottone III fu, giovanissimo, da poco incoronato imperatore, a Roma, dove, s'è visto, era morto suo padre; e pare considerasse Roma - sebbene non si può certo dire che al tramonto del secolo X° fosse una città gloriosa, chè anzi era poco più di un villaggio, se si eccettuano naturalmente i palazzi pontifici e le grandi basiliche paleocristiane - ma non le chiese del tempo, piuttosto piccole e dimesse, per essere nel centro del cattolicesimo - . Forse un qualche splendore avrà avuto il palazzo di Ottone III, residenza della quale sappiamo poco o nulla, se non che era vicinissima, pressochè adiacente si può dire, al convento di San Bonifacio, dove alla fine del secolo X viveva un uomo straordinario, che doveva innalzarsi alla santità col martirio: Adalberto, vescovo di Praga, il quale, con le sue conversazioni ardenti, ebbe una grande influenza sull'anima appassionata del giovane imperatore. Costui, dopo il suo sacro, cioè dopo la sua incoronazione, aveva inviato in dono a quei monaci, suoi vicini romani, il magnifico manto che aveva indossato il giorno della cerimonia. Come nel bordo della veste di Teodora nel quadro musivo di consacrazione di San Vitale a Ravenna, erano rappresentati: i Magi recanti i loro doni al bambin Gesù, così sull'orlo del manto regale di Ottone era intessuta l'Apocalisse: tema pauroso che veramente s'ha da credere (malgrado le riserve di alcuni storici) opprimesse allora le immaginazioni e in ogni caso era diffuso - il più delle volte sotto la forma del Giudizio Universale - anche nella "grande" arte ottoniana: nelle pitture murali delle chiese della Reichenau e in altre innumerevoli in tutta l'Europa. Giacchè allora si credeva veramente alla profezia del Mille e non più Mille: si credeva che la fine del mondo fosse imminente, e ciò "spiega" certi caratteri non solo iconografici ma anche formali dell'arte del periodo (sul quale, chi volesse informarsi un po' di più, può leggere il bel libro, uscito postumo, di Henri Focillon, L'An Mil - Paris, Colin 1952).-

Un'altra caratteristica della cultura e dell'arte ottoniana, troviamo quasi emblematicamente simboleggiata nella figura di questo imperatore. Figlio di una principessa di Costantinopoli, allevato nell'atmosfera e nel culto dell'antica civiltà greca, che caratterizzano il cosiddetto "secondo periodo aureo" della

civiltà bizantina, egli sdegnava la "barbarie" del suo popolo; e per esempio aveva adottato nel suo palazzo di Roma il cerimoniale bizantino. I grandi funzionari della sua corte portavano nomi greci. Sull' esempio dei basilei, egli prendeva i suoi pasti solo, vestito d'un mantello d'oro, seduto su una solèa, davanti a una tavola in forma di sigma, etc.; non giova ch'io continui ad evocare questo personaggio, che si presterebbe facilmente ad un romanzo di tipo ottocentesco - probabilmente qualcuno l'avrà scritto - . Resta da appuntare ancora che il sogno di questo giovane tedesco visionario non era più soltanto quello di ricostituire l'unità dell'impero di Carlomagno, ma addirittura quella di tutto l'immenso impero romano dei tempi di Costantino: la "struttura politica, ma anche culturale" - e dunque anche artistica - di questo impero, non doveva essere limitata all'Europa occidentale, ma doveva includere anche il dominio di Costantinopoli, fondersi con esso in una sola, grande unità. -

Non intendo evocare qui un capitolo di storia. Per chiudere il profilo di Ottone III, ricorderò solo che, prima di sottomettere l'impero universale, egli doveva sottomettere la stessa Roma, dove il patrizio Crescenzo s'era rivoltato, s'era, come sapete, asserragliato in Castel Sant'Angelo, ma fu preso dopo lungo assedio, e decapitato. Ottone, che si proclamava romano, ebbe allora una crisi di rimorso per aver fatto mettere a morte Crescenzo, ed intraprese, per salvare l'anima sua, un lungo pellegrinaggio di appassionata penitenza: lo vediamo nella grotta di S. Michele sul Gargano, a Montecassino, a Subiaco, a Ravenna dove incontrò un altro strano, ascetico pellegrino, san Romualdo, gli promise di imitarlo, di deporre la corona imperiale, di vivere poveramente occupato soltanto della sua salvezza; a Serperi incontrò un altro monaco nomade, san Nilo, nelle cui mani mise, piangendo, la sua corona. Ma il sogno dell'impero universale non l'abbandonava; aveva dei ricorrenti ritorni di fiamma, alternati a fasi d'ascetismo: perpetuamente inquieto, visitò forse tutti i luoghi santi d'Europa, raccogliendo reliquie, fondando conventi e chiese (a Roma, nell'isola tiberina, a Ravenna, a Subiaco, ad Aquisgrana); ma, ad Aquisgrana appunto - dove era andato a venerare la tomba di Carlomagno, accanto alla quale volle essere sepolto - fece aprire il sepolcro e tolse dal petto di Carlo la croce d'oro e se la mise addosso, perchè gli spettava di diritto, come erede dell'impero romano. Infine - dopo aver inviato l'arcivescovo di Milano a Costantinopoli perchè chiedesse per lui la mano d'una principessa bizantina - incappato nella rivolta di Tivoli e poi di Roma stessa, fuggito a Ravenna per raccogliere armati, ritornato nella campagna romana, fu colto dalle febbri e in pochi giorni morì, il 23 gennaio del 1002. Aveva ventidue anni. Mentre la sua bara risaliva verso il nord, verso Aquisgrana, accompagnata e difesa dall'armata tedesca giunta troppo tardi, la sua fidanzata bambina, chel'arcivescovo di Mila-

no era riuscito ad ottenere, aveva lasciato Costantinopoli, e veleggiava ormai verso le coste dell'Italia. - Giustamente Emile Mâle (1) riassume e conclude: "Questa storia patetica, questo miscuglio di ingenuità e di grandezza, questi slanci mistici verso la vita eterna e questa passione verso la bellezza del Sud e la luce mediterranea, quest'amore di Roma e della Grecia nel giovane Sassone, che credeva in quelle terre classiche di ritrovare i suoi avi, infine, questi primi albori di umanesimo nella notte, sono tutte cose che impressionano e commuovono". - A noi, qui, giovano perchè evocazioni come quella di questo personaggio possono servire, per la comprensione della temperie caratteristica dell'arte ottoniana (anche per ciò che la distingue, pure continuandone il cammino, dall'arte carolingia) forse più di tante enumerazioni e descrizioni "archeologiche" di monumenti. Ma dobbiamo, sia pure in questo sommario quadro introduttivo, articolare meglio le connotazioni di questa "seconda rinascenza" altomedievale.

L'impegno della renovatio politica e culturale carolingia è ereditato dagli Ottoni, che lo attualizzano con un'adesione alla renovatio classicheggiante che avviene contemporaneamente a Costantinopoli, e che è naturale sembrasse loro una rinascita del mondo classico. Ma in Europa, a differenza che a Costantinopoli, essa - ed è del tutto ovvio, del resto - non si impone senza resistenze e contrasti. Sulla fine del secolo IX e nel X infatti, accanto ai sogni, tipicamente tedeschi e dunque romantici avanti lettera, della famiglia degli Ottoni, che riesce ad imporre la propria politica culturale, affisata ad un miraggio di universalismo romano-bizantino solo fino ad un certo punto, vi è la substantialità del popolo latino-germanico, con la sua miseria, le sue inquietudini, il suo interno travaglio; talchè nell'arte di questo periodo, esercitata soprattutto nell'ambito dei conventi benedettini, che sono certo sotto le grandi ali dei sovrani, ma sono anche in comunicazione col popolo, del quale dunque debbono parlare, per esser intesi, il linguaggio, assistiamo anche ad una addirittura violenta reazione del "sentimento" già barbarico, contro la sistemazione anticheggiante instaurata da Carlo e attualizzata, dietro l'esempio bizantino, dagli Ottoni; e questa reazione sembra riportare per breve tempo l'arte europea alle oltranzes linguistiche della grande fioritura irlandese ed anglosassone, dilatatasi non solo nella corte di Carlomagno, ma anche nelle isole culturali - disseminate in tutta l'Europa - che erano i conventi benedettini. -

Nei quali tuttavia non si recupera la primitiva "purezza barbarica". L'Europa, figlia delle invasioni, aveva ormai contratto, dai latini del sud, con Carlomagno; dai bizantini, con gli Ottoni, il contagio della civiltà. Quell'abbandono anticlasico a linee e colori arbitrari, che un tempo aveva colmato il campo dell'arte barbarica, ora, dopo l'acculturazione carolingia

(1) in Rome et ses vieilles églises, Flammarion 1942, pag. 140-41-

e, più ancora, dopo l'apertura del bizantino agli Ottoni, non è più possibile. E comincia, per esempio, ad insinuarsi quel "classico" dualismo tra digura e decorazione, che in seguito si andrà accentuando, per il crescere del prestigio della figura: fino a che l'arte europea raggiungerà una nuova sintesi. In questa ebbe nuovo e diverso peso, rispetto al momento carolingio, la pittura religiosa, cui, s'è visto, non fu estraneo il timore del prossimo Giudizio, unito agli impegni culturali ed allo zelo didattico dei conventi. Essa non agì soltanto sulla scelta dei contenuti dell'arte: probabilmente favorì, col suo implicito invito alla contemplazione, anche certi atteggiamenti formali: per es. la gamma dei colori limpidi, chiari, distesi in zone larghe, decantate dal torbo del "compendiario" carolingio, così da includere, pur nel loro valore che rimase sempre di superficie, una fioca indicazione di profondità. Con l'arte degli Ottoni, con la quale si supera il fatale promontorio dell'anno Mille e si pongono le premesse del romanico, mentre l'architettura provvede a dissociare i blocchi paratattici, per ricomporli in organismi diversi, i quali, pur mantenendo il carattere di massa agli spazi e alle strutture, cominciano tuttavia ad articolarli con una coerenza che prelude al romanico nordico, la pittura, parallelamente, raggiunge uno stile monumentale proiettato sul piano: risultato d'un grandioso tentativo di ridurre, in modo quasi paradossale, la messa in forma pittorica entro i piani di quello spazio ideale, che traduce la trascendenza di quella dimensione che si riteneva fosse per essere l'eterna, -dopo la fine, col Mille, di questo mondo. -

Ma giova ora concludere questa sommaria evocazione della "rinascenza ottoniana" richiamando alla vostra memoria alcuni fatti artistici. Di architettura, intanto, che si può studiare specialmente sulle cattedrali della media Renania: Spira, Worms, Magonza, etc. , e sulle grandi chiese abbaziali: Maria Laach, Sta Maria in Campidoglio, e S. Gereone a Colonia, etc. - s'intende, per quanto non vi è stato aggiunto o trasformato dall'epoca romanica in poi. - . Vi si nota davvero per certi aspetti (per es. il "transetto continuo" etc.) una rinascenza, o meglio una riassunzione e rielaborazione di "tipi" paleocristiani; ma si vede anche che quegli edifici per lo più sviluppano e articolano la paratassi spaziale caratteristica del primo Millennio, con una varietà e moltiplicazione di forme talora insospettite.. Ma è nella pittura, soprattutto, che sono state riconosciute le caratteristiche più spiccate di questa "rinascenza": i cicli d'affreschi di S. Giorgio di Oberzell sul lago di Costanza, del tempo dell'abate Witigowo (985 - 997) e quelli di Goldbach, sono forse i più significativi (oltre che i più importanti, per i riflessi in Italia). S'è osservato, a proposito di questa "scuola della Reichenau", che il sentimento

unitario del tempo e la fermezza dell'impegno stilistico hanno innalzato anche le miniature ad una concezione monumentale, pari a quella degli affreschi; io invece altra volta, capovolgendo la ipotesi - il che m'era stato del resto suggerito dal Nordenfalk - avevo interpretato un siffatto "monumentalismo" piuttosto come effetto dell'azione di un grande miniatore, il quale termina la sua attività appunto alla Reichenau, ed è noto col nome di "Maestro del Registrum Gregorii" probabilmente da identificare con Giovanni Italo - che non è romano come taluno ha supposto, ma lombardo - : egli infatti nelle sue miniature tradisce un impianto grandioso, che gli deriva dalla sua origine.

Va richiamato infine quel che ho già anticipato, e cioè che, a differenza dalla fioritura carolingia - il cui elemento anticheggiante era paleocristiano romano-occidentale fin nella densità dell'impasto pittorico, che aveva dietro di sé la tradizione del "compendiario" -, nella pittura ottoniana - la cui gracile linearità argina campiture di colori decantati, limpidi - l'elemento di "ritorno all'antico", che fino a un certo punto giustifica la definizione di rinascenza, è, invece, bizantino, nel senso pieno del termine assunto anche come categoria critica. Il bizantinismo anch'esso "rinato" dopo la crisi dell'iconoclastia, nel cosiddetto secondo periodo aureo, fece valere (anche per ragioni "dinastiche") la sua autorità sull'arte dell'epoca degli Ottoni; e forse non sarà impossibile rintracciarne, con tutte le cautele del caso, le fonti.

Per un'analisi "contestuale" tuttavia, giova richiamare che in primo luogo le strutture formali dell'arte rispondono alle condizioni generali dell'Europa nell'ordine socio-culturale e politico. E allora vediamo, che l'organizzazione della Civitas Dei, miraggio di Carlomagno, nell'imminenza del fatale anno Mille, si scolora, politicamente; perde la sua evidenza sensibile; viene proiettata in una sfera ideale; giacchè, quando la fine del mondo è prossima, i puntuali accadimenti dell' hic et nunc - e dunque anche la loro "rappresentazione" nelle arti - valgono poco. In ogni caso, un dato dobbiamo ritenere: l'arte carolingia era stata essenzialmente "laica" - e quindi i suoi mezzi figurativi sono legati a categorie "esperenziali": etiche ed estensive -; l'arte ottoniana invece s'affissa alla trascendenza e tende a proiettare la rappresentazione su un piano unitario ma astratto e, dal punto di vista romanico, a degli unificati, a un dato assoluto; e non solo allo "spazio", ma anche alle scene, in esso, alle figure e persino ai gesti di queste, che ora vogliono essere non drammaticamente, ma spiritualmente motivati: pure in questo, è chiaro che avviene una trasformazione del valore del simbolo figurativo (che prelude al significato dell'arte del secondo Millennio), e il carattere visionario dell'arte bizantina trova giustificata anche per questo mezzo la propria azione. Coerentemente: non sono più ora le scuole palatine o co-

manque legate alla corte, ad offrire gli esempla (già probabilmente codificati in veri e propri prontuarii) alle arti; ma sono prevalentemente i conventi. Sono questi, se non i creatori, certo i banditori dell'arte degli Ottoni, ed essi agiscono il più delle volte in proprio, non come strumenti didattici della corte; il maggior centro d'azione è la Reichenau, con la quale stanno in stretto rapporto Echternach, Treviri e Gorze. Sebbene si affermi correntemente che l'arte di queste regioni prende le mosse dal cosiddetto codice di Ada, che, a quanto si suppone, fu fatto illustrare dallo stesso Carlomagno per la propria sorella a Lorsch, basta anche un rapido sguardo alle rispettive miniature per notare, insieme con un ovvio e inevitabile aggancio, un deciso distacco stilistico. La tradizione carolingia della Francia settentrionale sopravvive piuttosto, in parte, sul basso Reno, con i suoi centri di Colonia, Pruy e Verden, e nei conventi situati sulla Mosa. Le accoglienze del "bizantinismo" - che tuttavia varrebbe la pena di puntualizzare - hanno forse le prime avvisaglie nella scuola di Reims - con il "Libro d'oro di Sant'Emmeran", e poi, in modo più deciso, appaiono nell'arte del centro di Ratisbona, che non ha mancato d'aver efficacia anche sull'arte dell'Italia, specie del nord. -

Ma ancora una volta, lo stile forse più tipico della "rinascenza ottoniana" è formulato programmaticamente dalle pitture della Reichenau - che contengono tra l'altro tutto un repertorio figurale e decorativo, che avrà diffusione non solo nella Germania meridionale, in Austria e in Svizzera, ma scenderà appunto anche in Italia principalmente per due vie: quella dell'Adige fino a Verona ed oltre, da un lato, e quella del patriarcato di Aquileia - con propaggini, ovviamente, in Istria ed oltre, al di là dell'Adriatico -, dall'altro. Ciò che colpisce - e vi ho già accennato, del resto - in questo "stile", è la presenza di colori decantati, limpidi, chiari, arginati da un contesto lineare che non ha più l'"espressionismo" talora violento della pittura carolingia coi suoi colori densi, i suoi contorni agitati e ribaditi; ma s'abbandona ad un ritmo che trascorre tutta la rappresentazione, il quale ha i suoi punti di forza nelle linee che si sono fatte delicate, eleganti, senza tralignare mai nel calligrafico. Anche in pittura, dal frammentarismo, ancora in fondo paratattico, del carolingio, si passa, forse per la prima volta in Occidente dopo la fine del mondo antico, ad un'arte di carattere unitario e monumentale, la quale tuttavia cerca di ridurre, in modo quasi paradossale, la figurazione dell'argomento pittorico entro i piani d'uno spazio ideale. E' chiaro che un siffatto Kunstwollen trasforma i residui di "realismo" pittorico precedente, (che forse sopravvivono soltanto sul basso Reno, nella pittura "ritardataria" di Colonia), in "segni" nei quali prevale il significato simbolico: in questo senso l'ar-

te ottoniana, torno a ripeterlo, considerata nel suo complesso, appare veramente un parallelo occidentale a quello che s'è definito lo spiritualismo artistico, specie della "seconda età dell'oro" bizantina, e chiude, con questo tentativo di sintesi irrealistica e visionaria, la complessa e ancora in buona parte oscura vicenda del primo Millennio del Medioevo europeo, (s'intende, che a questa "panoramica" restano escluse le variazioni marginali, nell'ordine tanto sincronico - compresenza di diversi strati linguistici - che diacronico - persistenze o riemergenze di strati linguistici "anteriori" -).

- - - - -

E' debito riconoscere che la funzione dell'Italia, nell'elaborarsi delle poetiche dell'arte europea del primo Millennio, è prevalentemente di conservazione e di trasmissione, il che non esclude, naturalmente, la validità di talune punte singole, isolate. Ma poi dire Italia, specie riguardo al Medioevo, è usare termine più che mai insufficiente. Frattanto: già Schlooser (1) aveva notato, ed è ovvio, che "L'Italia costituì sempre un'unità per sè stante di fronte alla Francia e alla Germania e il Medioevo vi ebbe un carattere così particolare, che spesso si è dubitato se essa abbia avuto un Medioevo, nel senso che si dà generalmente al termine.... Infatti, il secolo eroico del suo Medioevo, il Trecento, è anche il primo secolo della sua Rinascenza. La cultura italiana, inoltre, ebbe accentuato più d'ogni altro il carattere municipale: come la Germania...presentava una fisionomia molteplice e frammentaria; ma essa almeno, a differenza dalla Germania, aveva in Roma un centro spirituale, che era anche simbolo vivente di quell'antica civiltà cui gli altri paesi dell' Occidente avevano dato un contributo molto secondario...."). In effetti, taluna di queste regioni, quella di Roma e intorno a Roma, rimane tenacemente fedele, per quasi tutto il Medioevo, al momento paleocristiano; altra, come Ravenna e la costa dell' alto Adriatico, si mostra apertissima alle influenze bizantine; altra ancora, come la Toscana, che doveva divenire la più feconda e la più rivoluzionaria a partire dagli ultimi due secoli del Medioevo, appare deserta di cultura artistica originale almeno per tutto il primo millennio; altra infine, come la Sicilia, dopo essere stata un serbatoio ed un centro di diffusione di cultura araba in Occidente, di portata inferiore, in questo, soltanto alla Spagna, doveva avere una fioritura improvvisa e lussureggiante sotto i Normanni e gli Svevi: talchè

(1) L'arte del Medioevo, Einaudi, 1961, pp. 31 sgg. -

forse la sola regione italiana veramente "europea" e creatrice d'una cultura veramente originale sembra essere, almeno fino al sec. XII, la Lombardia: è essa infatti che dà il contributo maggiore all'elaborarsi dei linguaggi artistici della stessa Europa del nord, con le sue corporazioni vagabonde di costruttori in Catalogna, in Borgogna, in Normandia e fino all'estrema Tule; cui credo spesso s'affiancassero affrescanti, come quel Giovanni Italo al servizio di Ottone III, di cui ho già fatto il nome. - In ogni caso, la "componente lombarda", ancorchè non vada mitizzata, rimane fondamentale per l'arte di tutta una zona dell'Europa, a cominciare dal carolingio; ed è essa con ogni probabilità che determina il "monumentalismo", di cui si disse, delle decorazioni pittoriche ottoniane, specie del sud germanico (ad es. Reichenau); non senza a sua volta, s'intende, ricevere, non come elementi d'accatto, ma con piena partecipazione, nel proprio linguaggio, gli apporti a essa più congeniali delle culture artistiche del nord. E' infine la zona lombarda, intesa in senso lato, che crea e diffonde lo stile romanico in architettura e in scultura; e anche quel tanto di gotico vero che si fa in Italia, è lombardo (Antelami): fino all'estrema fioritura cavalleresca. Talchè potremmo dire che il Medioevo artistico italiano vero, e di grandezza non inferiore a quello dell'Europa del nord, fu quello lombardo; mentre la vocazione del resto d'Italia non fu medioevale: fu il Rinascimento. In primo luogo, s'intende, in Toscana: il cui prodigioso contributo all'arte italiana s'affermò potentemente con una messa in forma che, sebbene si debba includere nel tardo Medioevo, punta già con estrema decisione verso l'intenzione rinascimentale.

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

Cotesta intenzione può avere il suo collaudo forse più pertinente e più operativo nella fedeltà al principio della città, per la quale l'Italia si distingue da tutto il resto dell'Europa. Com'è noto, il costituirsi, il formarsi della città coincide col progresso d'uscita dal Medioevo: e con città non s'intende soltanto la costruzione urbana. La città è un ordine sociale, politico, giuridico, puranco religioso; è una particolare struttura del convivere, anzi dell'essere-nel-mondo degli uomini; e

dunque anche del loro pensare e agire; e del loro esprimersi e comunicare, e insomma del loro metter in forma il mondo: una dimensione dello spirito, cui si rapportano fin le strutture più segrete, non ultime quelle delle arti. E' chiaro che ciò che dà il tono alla cultura del Medioevo nordico rispetto all'antica (greco-romana) e alla moderna (rinascimentale) è precisamente che essa non è in cotesta dimensione: non si regge sulla città. Il suo connettivo è dato dai popoli germanici, i quali per millenni erano stati nomadi e dunque incivili, in senso etimologico: "privi di "civitas". E, quando occuparono l'impero romano e conobbero le città, s'accanirono a distruggerle: più forse che per "tedesca rabbia", perchè le sentivano radicalmente diverse da tutta la struttura del loro essere e vivere; o le abbandonarono ai latini sopravvissuti, fissando le loro sedi congeniali nei castelli, isolati in mezzo alla natura. Per l'intendimento del Medioevo anche artistico, occorre tener presente che la struttura della sua società è feudale, e che il nucleo residenziale d'una società siffatta non è la città ma il castello: il quale è organismo di carattere non urbano ma in un certo senso ancora nomadico: prende il posto dell'antico accampamento germanico traducendolo in muratura sull'esempio del "castrum" militare romano, conosciuto dai barbari lungo il "limes".

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

Dopo il Mille, il processo che risolve il Medioevo: la lot-

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

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

tura" come "dimensione" nuova e distinta, laica, sorge in Italia, e in ambito per l'appunto cittadino), insomma di quanto forma il corpo organico dei Comuni italiani. Tale struttura articolata si ritrova nel contesto linguistico dell'arte italiana dopo il Mille: ne costituisce anzi il carattere distintivo.

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

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

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

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

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

Così il destino del Medioevo italiano si compie. E non è senza significato che, nel Quattrocento, mentre nel nord il gotico internazionale continua a colorare fiabe fiorite, giardini come arazzi, donne come fiori o farfalle spianate in un erbario, e a narrare le avventure de' suoi erranti lungo le ambagi d'una misteriosa "natura" - che, invero, è lo scorrere in superficie d'una dimensione astorica, senza spazio e senza tempo: la dimensione, ancora, del trasognato errare nomadico - in Italia, o almeno a Firenze, si esca di senno per la "dolce cosa" prospettiva; e il Brunelleschi, l'Alberti, aprendo la serie dei pellegrinaggi romani, vadano a cercare in quelle "anticaglie" più che modelli costruttivi umanisticamente intesi - che lo stesso Alberti, ove occorra, dichiara inattuali - i disiecta membra, le forme, le connessioni, d'una struttura urbana. -

Ma veniamo ad impostare il problema specifico del nostro corso di quest'anno. Conviene ora, dopo avere sunteggiato i caratteri delle altre due, restringerci all'analisi della terza rinascenza prima del Rinascimento, cioè appunto, quella romanica e gotica, dei primi due secoli del secondo Millennio. E' la più nota e sottolineata, almeno dal punto di vista "archeologico", nell'ambito delle storie dell'arte occidentali: giacchè è quella che più facilmente si inserisce nel disegno generale di codesti trattati; un disegno, il quale, sebbene il più delle volte ormai non lo ammetta; anzi spesso implicitamente, talora esplicitamente, lo respinga, rimane sempre fondato sul "principio" che il medioevo è in effetti, come dice il termine, un'età di mezzo, di transizione: una sorta di inverno dell'arte e delle culture, inserito tra le due ricche e fiorite stagioni della classicità antica, greca soprattutto, e di quella moderna, rinascimentale; e che, in così triste inverno, le cosiddette rinascenze prima della Rinascenza, meritano il nostro particolare, se non esclusivo, interesse, proprio in ragione del fatto che ci offrono qualche timido fiore extemporaneo prodotto, o da un modesto e commovente tentativo di recupero della classicità antica; oppure da un ancor timido ed impacciato preludio della classicità moderna. -

Sarebbe eccessivo riprendere ora l'intero problema, (che tuttavia va sempre tenuto presente); la questione del resto ha particolarmente interessato il compianto Erwin Panofsky, di cui potete leggere il bel saggio, già ricordato: Renaissance and Renascences in Western Art, (Figura, vol. X), Stoccolma 1960.

Giova sottolineare che la parola Rinascimento, (usata ormai da tutti o quasi nella forma francese "renaissance"), applicata all'arte del Medioevo: scartati i tentativi, (di solito considerati in qualche misura falliti), del carolingio e dell'ottoniano, s'è venuta mettendo a fuoco sulla cultura e sull'arte dei secoli XII - XIII, almeno dopo il libro, (preceduto tuttavia da apporti italiani, tedeschi, soprattutto francesi; ma, sembra, considerato basilare dagli studiosi anglosassoni), di Charles Homer Haskins, Renaissance of the Twelfth Century, (ultima edizione Meridian Books, New York 1958). Il privilegio attribuito al XII secolo fu probabilmente suggerito allo Haskins dal fatto, ch'esso fu un periodo di maggiore e ormai decisa raccolta dei negletti tesori della eredità occidentale. Ma qui veniamo finalmente al nostro problema, che credo di una certa importanza - altrimenti non avrei speso anni di ricerche per rendervene noti alcuni risultati in queste lezioni - . Il problema è questo; ed è tale da poterci suggerire un'impostazione nuova, o almeno in parte rinnovata e più coerente, di tutto il fenomeno di quel che d'ora in poi definirà complessivamente come gotico; e non soltanto nell'architettura e nelle arti figurative, ma an

che nella poesia, per esempio, (l'opera dei trovadori; la "gaia scienza" provenzale, il volgare siciliano e giù fino al "dolce stil novo"), con le loro tematiche caratteristiche, (che andrebbero studiate al di fuori del nostro "piede di casa" alquanto provinciale: per dare un solo esempio: donde proviene l'"ideologia" dell'amore, la deificazione della donna, che arriva fino a Dante - come ben sapete, quel che l'ha spinto a scrivere uno dei testi, se non addirittura il testo più significativo, dell'intera cultura europea medievale, la Divina Commedia, fu il desiderio di dire di Beatrice - donna che, tra l'altro, non risulta avesse nemmeno posseduta - cose così sublimi quali non erano state dette di nessun'altra: lo dichiara egli stesso alla fine della Vita Nova -), dopo un periodo nel quale "l'eterno femminile" non solo non era stato deificato ed esaltato, ma addirittura non esisteva se non, forse, come doppione del demone complice di peccato, per lo più in una dimensione "bestiale" ?

Non è che un particolare, s'intende, richiamato qui solo come esempio del carattere decisamente nuovo, rispetto alla cultura in senso lato romanico, di quest'ultima "rinascenza prima del Rinascimento": insomma, del gotico. Lo stesso Wilhelm Worringer, la cui opera Formprobleme der Gotik (München 1927), è stata, e in parte continua ad essere, considerata un "classico" di questi studi, non può non sottolineare una "novità" siffatta, anche se poi la "spiega" in termini razziali, cioè con l'affermazione che il gotico fu lo sboccio d'un'evoluzione specificamente nordica (vale a dire germanica) opposta a quel "trionfo del sud" che sarebbe stato il romanico. Al che ci sarebbe molto da opporre. Certo, la regalità francese ebbe la sua parte nella nascita del nuovo stile: la creazione della chiesa-madre del gotico, quella dell'abbazia di Saint-Denis, fu parte di una vasta operazione politica di prestigio, condotta da un uomo di chiesa che fu nello stesso tempo un funzionario - una specie di ministro degli esteri - dei Capetingi. "Prima di inventare, per Saint-Denis, le formule della nuova estetica" - scrive per es. Georges Duby (1) - "l'abate Suger aveva forgiato a servizio del Capeto l'immagine d'un re sovrano, vertice d'una gerarchia piramidale, il quale raccoglieva nella sua mano tutti i poteri che s'erano finallora dispersi nella feudalità". Ed è per glorificare la maestà regale in un convento regale, che conteneva le tombe regali della dinastia, che Sigeri volle realizzare, come scrive egli stesso, il più "nobile edificio": quello che, illuminato dalla gloria di Dio, illuminava la gloria del re. Ma è dubbio che tutto ciò si possa definire "germanico": la cattedrale gotica al suo nascere - come abbiamo studiato a

(1) G. DUBY, Les Bibles de pierre, in "Le Nouvel Observateur", 1° Aprile 1968. -

fondo in altri corsi - è un fenomeno fondamentalmente francese, anzi, più ancora, parigino: strettamente connesso con la ripresa, parigina appunto, della metafisica pseudoareopagitica della luce, ed insieme con l'articolazione cavillosa, ed anch'essa parigina, del pensiero scolastico - come ha bene spiegato Erwin Panofsky - . Ma va aggiunto, a quanto finora s'è detto e scritto a questo proposito (ed è stato molto; e anch'io ho portato il mio contributo) che non basta a spiegare, non tanto la struttura linguistica del gotico quanto l'avvento apparentemente improvviso d'un "gusto" così diverso, il ricorso all'impresa dell'abate Sigieri ed ai riflessi in lui del pensiero di Abelardo o delle Summae scolastiche quali si insegnavano a Parigi "in vico dello Strame" come ricorda Dante, cioè sulla "rive gauche"; insomma, nella facoltà teologica della Sorbona. E' tutta la poetica che è cambiata rispetto al romanico (francese, s'intende) e questo cambiamento riflette una mutazione sociale e spirituale, che ha una portata ben più vasta di quella riferibile all'intervento personale d'un uomo.-

E innanzitutto, diversamente da quanto postulava la storia dell'arte romantica soprattutto tedesca (la quale, come tutti sanno, aveva fatto del gotico - che nasce e si elabora in Francia - addirittura la propria arte nazionale, fino a conservare, fino a pochi anni fa, la scrittura gotica, per esempio, come cosa specificamente tedesca; ed a vedere nelle cattedrali gotiche l'immagine della selva prinigenia del nord germanico, etc. etc.) al contrario di questa mitografia dunque, l'avvento del gotico segna piuttosto, a suo modo s'intende, una sorta di riflusso del sud; e non soltanto per l'adozione e lo sviluppo del segno architettonico crociera d'ogive - che, come ho spiegato in corsi passati, e riprenderò tra poco anche quest'anno, è d'origine araba -; ma anche per la mutazione che nelle terre del nord ed in particolare in Francia, patria del gotico, è prodotto dall'affermarsi anche qui di quel "principio della città", che, come abbiamo visto, rivive, anzi si trasmette (poichè in realtà non era mai morto) piuttosto nella zona meridionale, mediterranea, di quel ch'era stato l'Impero romano: non solo a Costantinopoli, la città per eccellenza, dove esso viene ereditato senza soluzione di continuità dall'antica Roma; con lo stesso significato di urbs e di civitas; ma anche in terre pure invase dai barbari; e, in primo luogo, in Italia. -

Pronunciata così, in termini sommarii e schematici, questa affermazione da parte mia, potrebbe essere imputata di nazionalismo latino (di segno opposto, ma altrettanto antistorico del nazionalismo germanico). Preferisco dunque cedere la parola ad altri: per comodità, a Pierce Guerre (1): " Il fossato, che si

(1) P. GUERRE, Retour au Gothique, in : "Critique" 262, marzo 1969, pgg. 265 sgg., passim.

scavò infine tra la cultura rurale dell'epoca romanica, e la civiltà urbana dell'epoca gotica, in nulla potrebbe essere illustrato meglio che dalle circostanze di costruzione delle loro chiese. Un edificio romanico, fondazione pia d'un re o d'un grande feudatario, è l'opera d'un gruppo monastico nella campagna, persino nella solitudine. Una cattedrale gotica è la partecipazione, spesso lunga e sempre costosa, di tutta una città. Il vescovo che la intraprende non fa che stimolare l'orgoglio civico di tutta una comunità umana, composta non da uomini di Dio chiusi in un chiostro, isolati nella loro contemplazione e nelle loro lodi, ma da gente d'affari, gente di mestieri, gente di profitti, gente d'ogni sorta, onesti o disonesti, ricchi o poveri. La cattedrale ha nella città qualche cosa d'incarnato, di quotidiano, quasi di familiare. Ogni torre, ogni pilastro, ogni scultura porta in qualche modo il nome d'una corporazione, d'una confraternita, d'una famiglia. Tutti questi elementi materiali rappresentano in maniera tangibile la coesione, il perdurare della società chiusa tra i suoi bastioni e, in quei tempi di insicurezza materiale e morale, pongono i cittadini sotto la salvaguardia di Dio...." - " Parallelamente, si ebbe una trasformazione totale delle idee, a partire dalle scuole ecclesiastiche e dalle università del XIII secolo. La scolastica, questo gusto nuovo della costruzione e delle sistemazioni intellettuali, delle espressioni e delle glose, del libero gioco delle discussioni, rimpiazza l'idealismo neoplatonico e i suoi simboli. Dappertutto si insegna, con la logica, la scienza di Aristotile e dei musulmani, mentre i tomisti conciliano " i procedimenti razionali della Scolastica e gli slanci del cuore di san Bernardo". Il secolo XIV poi è testimone d'una vera continuità della speculazione intellettuale, d'una sorta d'invasione del razionale e del veritiero. Il realismo naturalistico conquistò così via via l'estetica e le sue forme. Nei timpani delle cattedrali non si scolpirono più soltanto dei santi o dei re della Bibbia; ma dei mietitori, dei pigiatori, degli artigiani" etc. Col gotico insomma possiamo dire che si trasferisca in Francia una poetica fondata sulla città e sul suo contesto sociale, quale s'era già affermata, abbiamo visto, nel romanico italiano. "Le cattedrali si integrano in effetti nel nuovo paesaggio urbano che si costituì nel XIII secolo, mentre le chiese romaniche avevano fatto parte integrante d'un universo rurale e monastico "- scrive Guerre - : il che, a riprova, è vero per la Francia, non per l'Italia, dove il carattere urbano, non solo dell'architettura (a parte gli edifici civili, anche le chiese sono in prevalenza nel cuore delle città) ma di tutte le arti (con la loro tematica di mestieri, del lavoro degli artigiani, delle "opere e i giorni", etc. etc.) sono ben presenti nel romanico, il quale si può dire, da noi, sia lo "stile" caratteristico della civiltà comunale. Talchè, quel che scrivono del gotico in Francia studiosi

come Georges Duby (1) (per definizione, la cattedrale è la chiesa del vescovo, e quel che l'arte delle cattedrali A. e. l'arte gotica venne innanzitutto ad esprimere in Europa, fu la rinascita delle città") ed altri numerosi, noi per l'Italia, possiamo dirlo, e l'abbiamo detto, già del romanico. Il che può anche contribuire a spiegare, ad un livello meno elementare di quello delle "storie dell'arte" consuete, la notevole resistenza, che il gotico incontrò tra noi per essere accettato; ed il ritardo, con cui ciò avvenne; ed anche il particolar modo, con cui esso venne "tradotto" in italiano. - Per concludere, riassumendo con l'esempio d'un grandissimo nome : Giotto, non c'è dubbio che sia un pittore gotico; ma, per aggregarlo a questo "stile", la critica è costretta a fare un'eccezione (sicché è giustificato, che taluno l'abbia invece definito l'ultimo dei grandi romanici). - Ma non voglio ripetere quanto ho già detto; desidero chiudere questa introduzione, tuttavia utile, anzi necessaria, e passare all'argomento più specifico. - Ma prima forse sarà opportuna ancora qualche parola, per ora solo d'inquadramento, sulla funzione che poté avere la civiltà araba, e in particolare quella dell'Arabia d'Europa, dell'Andalusia, del califfato di Cordova, sulla "rinascenza del XII secolo", che fu il momento che, appunto, vide nascere il gotico nel Domaine Royal dei Capetingi. -

Vi ho citato il libro di C. H. Haskins, il quale, dopo un accenno anche più rapido e superficiale di quello che vi ho offerto, sui "prerinascimenti" carolingio ed ottoniano, si ferma con maggior ampiezza sul dodicesimo secolo, perchè lo considera (secondo la communis opinio) quello di maggior recupero dei negletti tesori culturali dell'eredità occidentale. E ancorchè quest'opera contenga un interessante capitolo sulle traduzioni in lingua bassolatina del greco e dell'arabo, e sulla rinascita della scienza, l'inizio delle università, attraverso la riviviscenza della più accreditata giurisprudenza romana, (ma bisognava specificare soprattutto tardoromana, perchè tale è il codice giustiniano), il risorgere della filosofia, etc.; fa anche esso una menzione però a mio parere insufficiente, del precedente di tutti codesti fenomeni: il quale è per l'appunto la diretta interfusione tra idee greco-cristiane e islamiche, promossa senza dubbio soprattutto dalla cultura del grande califfato di Cordova. Questa, a mio parere, è una zona che varrebbe la pena di perlustrare, da coloro che hanno scelto questa carriera di studi. -

Mi sembra infatti che mettendosi allo studio del Medioevo, in particolare artistico, ed ancora più particolarmente del secondo Millennio, un problema salti all'occhio: quello dell'affermarsi di un nuovo canone, (o codice, se volete), di interpretazio

(1) G. DUBY, L'Europe des cathédrales, Skira 1966.

ne, di visione del mondo, non solo religiosa, ma anche "secolare": conviene indagarlo con la dovuta attenzione, metterlo meglio a fuoco. Le ricerche non sono mancate, ovviamente, ma l'esito finale di esse è stato, che il procedimento fu esclusivamente "occidentale"; il carattere derivato di alquanti aspetti culturali dell'Occidente cristiano fu trascurato a non fu affrontato il problema della loro origine. I precedenti della Rinascenza del XII secolo nell'Europa sud-occidentale sono stati rintracciati, naturalmente, a Costantinopoli, dove per esempio Michele Psellos potè essere considerato come l'esponente di una reviviscenza platonica nella letteratura greca, e, per avvicinarci al nostro tema, non mancò qualche rimando anche alla Spagna araba del sec. XII - in particolare alla sua capitale Cordova sotto i califfi Omayyadi e, dopo il loro tramonto, nella nuova capitale dei re Taifas - .

Lo studio dei "precedenti" arabi della filosofia medievale è naturalmente tutt'altro che ignorato, ed un capitolo su di esso si trova, si può dire, in ogni manuale di storia della filosofia. Ma a noi, studiosi d'arte, non è tanto il bagaglio di concetti che interessa, quanto piuttosto la particolare accezione che essi assumono, tentando di elaborare una mediazione tra neoplatonismo e aristotelismo - . Mi manca ovviamente il tempo anche soltanto per riassumere - fosse possibile - l'essenza, lo sviluppo; la diffusione dell' "arabismo" in filosofia. Sono costretto a rimandarvi a capitoli relativi dei Manuali di E. Gilson, Em. Brehier, (tradotto anche in italiano: La filosofia del Medioevo, Einaudi 1952). C. Vasoli, La filosofia medievale, Feltrinelli 1961, etc.; a chi voglia rifarsi, come sarebbe sempre opportuno, ai testi - tradotti in una lingua accessibile - posso indicare frattanto il vecchio ma sempre utile Dieterici, Die Philosophie der Araber im X Jahrhundert, Leipzig 1865-70.- A titolo di pura indicazione, (e provvisoria), e per ridurre al minimo il paragrafo basterà vi riferisca rapidissimamente il riassunto di Bréhier del pensiero di Al-Farabi, (figura "centrale", a mio parere, dell' "arabismo" filosofico, assai più del maggiormente noto in Occidente Averroé). E, a chiunque abbia seguito miei vecchi corsi sulla cattedrale gotica, o letto quanto ne ha scritto egregiamente Erwin Panofsky, salterà all'occhio la connessione - e quindi, in questo caso, la derivazione (giacchè Al-Farabi nasce sulla fine del secolo IX, insegna a Bagdad e muore ad Aleppo verso il 950) - del pensiero (e della messa in forma artistica di esso, insomma del codice ideologico, del gotico, con la filosofia di Al-Farabi.

Il quale accetta i principi della filosofia di Aristotile, ma li interpreta in senso neoplatonico-medievale: per es.:, il problema dell'eternità del mondo è impostato come in Plotino; "vi

si ritrova la triade Uno, Intelletto, Anima: con questa differenza che, mentre in Plotino si trattava d'una produzione spirituale, di un mito vitale al quale l'anima era in qualche modo sollecitata a partecipare, la metafisica di Al-Farabi, totalmente rivolta alla spiegazione del mondo materiale, identifica l'Intelletto e l'Anima di Plotino con l'Intelletto e l'Anima motrice dei Peripatetici. Mentre taluni neoplatonici tendevano a fare del cielo un essere interamente spirituale, per potergli conservare il suo posto e la sua funzione nel mondo dello spirito, Al-Farabi insiste sul carattere materiale del cielo. Fondendo il platonismo e l'aristotelismo, egli toglieva all'uno la sua spiritualità rendendolo solidale con rappresentazioni fisiche fisse e determinate, e toglieva all'altro la sua caratteristica essenziale, attribuendo un'iniziativa produttrice all'essere trascendente" (1)....." Dall'unione di tutti questi elementi nasce quella bizzarra metafisica che di tanto prestigio doveva godere in Occidente non appena vi fu conosciuta....."(2). - "E' necessario insistere sulvalore assoluto che assume, presso gli Arabi, la cosmologia di Aristotile: derivando la sua necessità da quella di Dio, ed essendo quindi altrettanto necessario quanto Dio stesso, il cosmo non obbedisce più, come per Aristotile, alle duttili leggi della convenienza e della bellezza, né è più l'opera della creazione arbitraria di un Dio onnipotente. La felice conseguenza del platonismo, che aprendo l'accesso a una realtà spirituale, liberava lo spirito dallo spettro di una struttura fisica completamente definita, che era condizione di progresso nella fisica stessa, è completamente scomparsa in quello che può venir chiamato l'arabismo, tanto i cieli fisici vi sono legati a necessità metafisiche. Ciò non significa che Al-Farabi condivida la credenze astrologiche, contro le quali compie anzi un trattato, nel quale però le sue critiche sono dirette meno al determinismo considerato in sé che al determinismo degli astrologi, che, contrariamente alle nozioni dell'astronomia, credono ad un cielo mutantesi senza posa, poichè scambiano per mutamenti reali degli astri modificazioni accidentali dovute all'angolo visuale secondo il quale le comprendiamo. -

La teoria della conoscenza intellettuale è legata alla struttura dell'universo, L'ultimo dei dieci intelletti emanati da Dio, l'intelletto attivo, ha impresso nelle cose sublunari materiali delle forme, che non hanno esistenza se non nella materia; nell'uomo, l'operazione intellettuale consiste nell'operazione inversa, nell'astrazione che separa le forme dalle condizioni materiali e sensibili; le forme passano dai sensi al "senso comune", indi alla facoltà di discernere, per giungere infine

(1) E. BREHIER, loc. cit., pg. 108.

(2) ID., ibid., pg. 109.

all'intelletto passivo, che possiede la capacità di astrarre; le forme da esso astratte a loro volta lo informano facendolo diventare intelletto attivo. D'altra parte esistono forme separate di per se stesse; Al-Farabi immagina un intelletto che pensa sempre tali forme: l'intelletto acquisito. L'intelletto in atto può pensarle a sua volta allorchè si unisca all'intelletto acquisito come una materia e una forma. In tal modo, l'intelletto passivo è materia dell'intelletto attivo, che a sua volta è forma dell'intelletto in atto che è forma dell'intelletto passivo. Al di sopra dei tre intelletti; o forse identico con l'intelletto acquisito, si trova l'intelletto attivo, il quale, racchiudendo in sè tutte le forme, fa passare ogni intelletto all'atto, alla stregua del sole che rende visibile in atto ciò che è visibile in potenza " (1).

Non è il caso di continuare a riassumere; mi sembra tutta via già di qui abbastanza evidente che non soltanto per il generico predominio della metafisica della luce, ma anche per le interne e cavillose articolazioni "logiche" il modus cogitandi di questi filosofi arabi corrisponda all'ugualmente articolato e cavilloso, (attraverso la moltiplicazione interminabile di colonne e di archi, a loro volta delineati e visivamente intrecciati l'uno sull'altro, così da illudere talvolta sulla loro forma concreta; ma da sottolineare la loro connessione, il loro nascere uno dall'altro e sull'altro e insomma da rendere visibile più la loro struttura, per intenderci, astratta, che la loro singola consistenza plastica), quale è caratteristico del modus operandi degli architetti della moschea di Cordova, quanto il modus operandi dei costruttori delle cattedrali gotiche del Domaine Royal corrisponderà al modus cogitandi che si esprimerà in una summa scolastica. Come ha rilevato il Panofsky, senza tuttavia, a mio parere, mettere sufficientemente in luce, che la cattedrale, e infine tutto lo "stile" gotico caratteristico del secondo Millennio del Medioevo, non si intenderebbero storicamente davvero, senza tenere il conto dovuto di questa precedente e forse determinante elaborazione degli arabi - di Cordova, certo, come ultimo esito e più maturo, e più a contatto con l'Occidente europeo; ma anche di tutto il mondo musulmano in generale nella sua incessante comunicazione di idee e di forme, da Bagdad all'Andalusia - . Basta mettere a confronto il libretto sull'ideazione, e sul significato, della propria "nuova cattedrale" - St. Denis, non solo col valore strutturale del segno architettonico "croisée d'ogive", di cui parleremo tra poco, ma con tutto il contesto di pensiero, con la struttura insomma, generale, dell'episteme, che lo sottende, sia dal lato formale che da quello semantico, perchè rimangano, penso, pochi dubbi in proposito; e perchè si confermi la nostra convinzio

(1) E. BREHIER, loc. cit., pg. 112.

ne, che non è possibile, o meglio non è operativo, studiare l'ultima "rinascenza" medievale - che ha il suo culmine nel gotico - trascurando l'apporto veramente fondamentale del mondo islamico, in particolare di quello andaluso con la sua grande capitale, Cordova. -

Aggiungerò, per finire, ancora una osservazione, che riguarda, questa, non tanto la generale griglia che innerva le strutture dell'architettura gotica, quanto - nei rapporti piuttosto con le arti figurative, (e con la poesia), una caratteristica che pure connota la stagione gotica fino alle sue ultime e più tarde espressioni - diciamo, per evocare un esempio italiano, anzi veneto, fino alla pittura del Pisanello, già in pieno Quattrocento, (oltre alla poesia "volgare", cui s'è accennato). Una caratteristica che non riguarda soltanto i "contenuti" - la letificazione della terra, della "bella aiola", attraverso lo spiegamento dei verzieri; l'esaltazione, addirittura la deificazione - fino a Dante - della donna in quel particolare modo che si dice dell' "amore cortese", lo spirito di avventura, (insomma "le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori, le cortesie, le audaci imprese"), che non per nulla, anche per il padre Ariosto "furo al tempo che passarò i Mori d'Africa il mare": giacché anche tutto ciò è indubitabilmente di influenza araba, e in questo rapporto dunque andrebbe "storicamente" indagato e studiato, ma riguarda anche le forme. I valori "secolari" della cavalleria occidentale, che si sviluppa durante e dopo le Crociate, sono impensabili, a mio meditato parere, senza un intimo contatto con la cultura mussulmana. La civiltà gotica, che corona l'intero Medioevo, non è fatta soltanto di cattedrali coperte da crociere d'ogive, o da trattati di filosofia scolastica, o dalla fondazione delle università, etc.; ma anche da tutta una Weltanschauung, che investe insieme la poesia neolatina e la pittura gotica e, soprattutto, introduce quella "poetica dell' aventure" che innerva, come ho cercato di spiegare altra volta, lo stesso contesto strutturale degli avorii dell'Isle de France o degli smalti mosani, dell' Annunciazione al Sant'Anselmo di Simone Martini o del San Giorgio e la Principessa del Pisanello in Sant'Anastasia a Verona. Perfino in certa tipologia della bellezza femminile con caratteri "orientali", (gli occhi a mandorla, etc.), che s'impone nell'arte figurativa gotica, e non ha davvero alcun precedente nell'arte romanica - e sulla quale gli storici dell'arte hanno arzigogolato parecchio, supponendo puranco dirette influenze indiane o cinesi, etc. - fu con ogni probabilità trasmessa, (mi sembra la spiegazione più ovvia) attraverso esemplari arabi probabilmente andalusi, alla loro volta connessi con grandi centri orientali, (Bagdad, etc.), della cultura mussulmana. -

Nell'aforisma 260 di "Al di là del bene e del male", Federico Nietzsche scrive che "l'amore come passione è la nostra specialità europea.....si sa che la sua scoperta risale ai cavalieri-poeti provenzali, a quei meravigliosi inventori del "gai saber", ai quali l'europa deve tanto, e quasi la sua propria esistenza".

Anche altrove - precisamente in "Ecce homo", per giustificare il titolo di Gaio sapere che porta uno dei suoi libri, precisa: "Le Canzoni del principe fuori della Legge, per la maggior parte composte in Sicilia, evocano in maniera esplicita il concetto provenzale di "gaya scienza", questa unità del cantore, del cavaliere, e dello spirito libero che, contro tutte le culture equivoche, s'innalza coi meravigliosi inizi della cultura provenzale". Naturalmente è anche troppo facile ad ogni filologo romano rilevare qui, (ed è stato fatto, in effetti) degli errori storici: per es. che il "gai saber" è posteriore alla grande epoca dei trovadori; che questi non erano tutti provenzali; che probabilmente per la maggior parte non erano nemmeno cavalieri, e così via. Questi problemi però a noi, qui, non interessano: ci interessa l'intuizione di Nietzsche della presenza di una certa concezione della vita (e dunque, naturalmente, dell'amore), che è specificamente gotica; e, in ragione del corso che stiamo sviluppando, che la componente araba ebbe su di essa, (e su tutta la "rinascenza del XII secolo"), un'influenza determinante. - E l'innesto arabo ci sembra inevitabile. -

Anche la civiltà islamica, naturalmente, fu molto complessa; ed anch'essa ebbe le sue "rinascenze": importante per noi quella di Bagdad nel secolo X, (oggetto d'uno studio di Adam Mez dal titolo, appunto, Die Renaissance des Islams, Heidelberg, 1922). Ma ancora più importante, ovviamente, è la "rinascenza del secolo XI, a Cordova, della quale ho trattato in altri corsi. -

La Spagna araba del secolo XI non accolse soltanto, (per quella circolazione continua di motivi, di idee, di forme, che è una delle caratteristiche fondamentali del mondo musulmano in tutta la sua estensione), gli apporti di tipo più "orientale" di Bagdad; ma vi aggiunse elementi propri, in parte derivati dai precedenti romano-visigoti assunti sul luogo o dagli attuali contatti col mondo occidentale, in parte elaborati in modo originale. Quel che ad ogni modo appare come intonazione generale d'una cultura siffatta, è innanzitutto un sentimento festoso, (non saprei definirlo altrimenti), della vita, a Cordova e nelle nuove capitali del periodo Taifas; una sorta di sottofondo, di atmosfera, donde la società ispano-araba fa emergere e fiorire (e tiene in onore), delle "virtù", che non appartengono propriamente alla sfera religiosa dei valori, ma sono proprie di una tradizione cavalleresca araba ininterrotta, della quale alquanto motivi risalgono alle origini ancora desertiche e "beduine",

anteriori alla grande espansione e civilizzazione dell' Islàm, (il motivo del deserto fiorito, per es., o dell' "erba fuggente" - che nasce d'improvviso nel deserto dopo le piogge di primavera -; o quello, pure caratteristico, dell' "amore rubato" o sognato, o per donna di terra lontana - quali passeranno appunto nella poesia trobadorica occitanica, e pur anco in quella del "dolce stil novo" etc.); insomma nella poesia romanza, ed altri che vedremo tra poco. -

Fino al secolo X, ripeto, Cordova aveva guardato alla Bagdad degli Abbasidi come al proprio modello di civiltà; ma ora, col declinare di Bagdad, Cordova assunse su di sé l'impegno di conservare e di metter a frutto l'eredità della capitale araba d'Oriente. Possiamo riassumere in breve quei caratteri che interessano al nostro scopo di questa fioritura, nei termini seguenti. V'era una laicità colta, appassionata di poesia, quale l' Europa conoscerà solo più tardi, che si riuniva sotto il segno dell'amicizia a novellare e a poetare, in giardini - giardini di Epicuro, si direbbe - (e si pensa anche qui ai nostri ben più tardi contanovelle, fino allo stesso Decamerone) -; v'erano poeti, soprattutto d'amore, con quella caratteristica e quasi ossessiva sottigliezza nell'interpretazione dell'amore, quale pure si ritroverà nei certami della poesia romanza; ma anche con un profondo sentimento della natura; - v'erano artisti, che apprezzavano, ed esercitavano, le arti figurali, specie la pittura e la miniatura, (contro tutte le disposizioni canoniche musulmane); v'erano, - cosa piuttosto singolare nel secolo XI - donne pienamente libere e emancipate, esperte di poesia - soprattutto d'amore, s'intende - ed abili nel rispondere per le rime - è il caso di dirlo - nei certami, ai quali partecipavano in piena parità con gli uomini. E' da aggiungere, come elemento di particolare significato per noi, una caratteristica tendenza non solo a liberare, ma ad intensificare, (accanto alla ben nota reviviscenza dello studio di filosofi greci, specie di Platone, di Aristotile e di Plotino talora non chiaramente discriminati, a causa della trasmissione pseudoepigrafica: ed è l'aspetto più conosciuto e più studiato nelle nostre storie) tutta la sfera dei sensi, in particolare della visualità, che porta non solo alla creazione di opere così singolari come la grande moschea di Cordova - o poi il palazzo de l' Alhambra a Granada -, ma anche a tutta una pratica - e ad una poetica - del giardinaggio, che non può non richiamare pur essa i verzieri o i roseti, che, disponendosi per l'appunto, "a tappeto", fanno da alone più che da sfondo, più tardi, a tanta nostra pittura gotica.-

E' del resto un fatto divulgato che l'Occidente cristiano guardò abbastanza presto, (col che è da intendersi, salvo eccezioni sporadiche, dal sec. XII in poi), al mondo mussulmano e soprattutto a Cordova. Apporti di questa civiltà affluirono per varie vie; vi furono studiosi europei che andarono a fare i loro studi a Cordova stessa . Ma è da ripetere, che un'influenza sif-

fatta fu vista finora quasi esclusivamente nella sfera del sapere filosofico e scientifico; talchè non è certo necessario ch'io rammenti, che Tomaso d'Aquino, per es., si riferisce di regola come al "Commentatore" per eccellenza, (di Aristotile, s'intende), ad Ibn Rushd-al-Hafid (nato a Cordova nel 1126, morto nel 1198) il quale è, nella nostra storia della cultura, Averroé, "che il gran comento feo" -; nè l'importanza che ebbero gli studi arabi - sviluppatissimi per il loro tempo - di matematica, di geografia, di astronomia, di medicina, di fisica, per la cultura - anche universitaria naturalmente - europea, del secondo millennio del Medioevo; ne gioverebbe evocare il nome, per es., del pisano Leonardo Fibonacci (1170 - 1240) che conobbe a fondo i matematici arabi, (e pubblicò nel 1202 il Liber abbaci, etc.); o richiamare la diffusione della conoscenza delle scuole arabe di medicina - in primo luogo di Avicenna e dello stesso Averroé - specialmente dopo il tramonto, nel 1193, della famosa scuola salernitana, - etc. etc. (E naturalmente sarebbe qui fuori luogo anche solo affrontare il problema della funzione dell'elemento ebraico nella Spagna islamizzata e del grande contributo ch'esso apportò alla "rinascenza cordovese" di cui stiamo parlando. Forse perchè, all'origine di questa vicenda, gli ebrei di Andalusia erano stati ferocemente oppressi dal dominio particolarmente intollerante degli invasori visigoti, essi accolsero con entusiasmo gli arabi, come dei liberatori, e subito collaborarono attivamente con loro, coi quali si "integrarono" con una rapidità inconsueta. Analogamente, in qualche modo, agli ebrei ellenistici nelle province orientali del tardo impero romano, ma con partecipazione anche maggiore, il Sepharadì, (così era chiamato), divenne un tipo interamente nuovo di ebreo, creato dall'acculturazione ispano-araba, alla quale diede un contributo forse non ancora sufficientemente chiarito e valutato. Ma basterebbe rammentare il fatto, per es., che lo stesso San Tomaso cita accanto ad Averroé, tra i più sottili interpreti di Aristotile, Rabbi Moyses, (il Maimonides dei latini) nato a Cordova nel 1135. Per chiudere l'inciso, ricordo che uno dei maggiori storici spagnoli moderni, Américo Castro, dedicò un buon terzo del suo voluminoso ed eccellente libro, (La España en su Historia, Buenos Aires, 1948), agli Arabi ed agli Ebrei, ed attribuì alla "intelligenza" ebraica appunto, tra gli altri meriti, quello della prima formazione e costituzione di un volgare letterario spagnolo). -

Riprenderemo tra poco l'argomento dell'architettura, richiando quanto dissi altre volte, (e che ora apparirà meglio inserito in tutto il contesto), a proposito del "segno" forse più caratteristico dell'architettura gotica - la crociera d'ogive -; e della sua probabile origine araba, almeno per quanto riguarda il suo passaggio all'Europa cristiana. Ciò sarà tanto più utile, ritengo, perchè anche in studi recenti su questo "stile" vedo

che l'apporto (1) ispano-arabo è trascurato, se non ignorato, ed alla fine, nel migliore dei casi, si sfruttano le idee di Panofsky, ma, più frequentemente, si rimane ancorati all'interpretazione, per lungo tempo famosa, di Worringer. -

Per il momento, ora vorrei porre l'accento piuttosto sulla "poetica dell' "avanture", che connota insieme la poesia e la pittura gotiche. Che esse, nell' Europa cristiana, specie del nord, emergano da un sottofondo feudale e religioso, è fuori di dubbio: ed io stesso altra volta vi ho visto riaffiorare una sorta di nostalgia, (il cavaliere errante), del nomadismo psichico germanico: l'ultima forse, prima del Romanticismo; e venata religiosamente anche dallo "spirito delle Crociate". - Ma, appunto ristudiando il mondo arabo, e quello andaluso in particolare, m'accorgo che quel feudalesimo e quella religiosità valgono come generico sottofondo; mentre nel concreto delle attuali espressioni artistiche, quel che agisce quale connotazione specifica è piuttosto uno spirito di contestazione, sia verso la feudalità, che verso la religiosità tradizionali. La pittura e la poesia gotiche sono, (curiosamente, per taluno), fundamentalmente laiche, (malgrado lo schema iconografico genericamente medievale; ma non c'è differenza infine - ed è osservazione tutt'altro che peregrina, anzi già avanzata da altri, credo - per es. tra la Vergine dell'Annunciazione di S. Ansano di Simone Martini e l'immagine d'una dama cortese che riceve l'omaggio del cavaliere); e, strutturalmente, antifeudali. -

Quest'asserzione sembrerà paradossale a taluno. Per es. nel libro non molto recente ma nemmeno troppo antiquato di C. S. Lewis, (Oxford 1936, pubblicato anche in Italiano, Einaudi Paperbaks 2, 1969), - un libro del resto tutt'altro che trascurabile: L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale - si può leggere subito nel primo capitolo (pg. 4): "Tutti hanno udito parlare dell'amor cortese ed ognuno sa come esso faccia la sua comparsa, affatto all'improvviso, verso la fine del secolo undicesimo in Linguadoca. Le caratteristiche della poesia trobadorica sono state descritte più d'una volta. A noi non spetta occuparci della forma, che è lirica, né dello stile, sofisticato, spesso aulico oppure deliberatamente enigmatico. Il sentimento è, naturalmente, l'amore; amore, però, di tipo altamente specializzato, le cui caratteristiche si possono enumerare come Umiltà, Cortesia, Adulterio e Religione d'Amore....etc. ". Lewis ha altre numerose osservazioni importanti, ma che non han-

(1) per es. G. DUBY, L'Europe des cathédrales, 1140 - 1280, Skira 1966; K. GERSTENBERG e H. DONAKE, Le gothique, Hachette 1966; H. H. HOFSTATTER, Gothique, Weber 1968.

no per lo più diretta incidenza con il nostro discorso; gioverà tuttavia riferirne almeno una: "La caratteristica di questo sentimento [dell'amore cortese] e la sua sistematica coerenza in tutta la poesia amorosa troubadorica sono così notevoli da condurre facilmente ad un equivoco fatale. Si è tentati di trattare l' "amor cortese" come un mero episodio della storia letteraria [ma, possiamo aggiungere, artistica in generale] - un episodio senza conseguenze come la peculiarità del verso scaldico o della prosa eufuistica. Invece una inequivocabile continuità collega la lirica amorosa provenzale con la poesia d'amore del più tardo medioevo e, da qui; attraverso Petrarca e molti altri, a quella dei giorni nostri. Se il fatto sfugge, dapprima alla nostra attenzione, è solo perchè siamo così dentro nella tradizione erotica dell' Europa moderna, da scambiarla per qualcosa di naturale e universale, senza curarci perciò di indagarne le origini. Ci sembra naturale che l'amore debba essere il tema più comune della letteratura seria di immaginazione: ma una sola occhiata all'antichità classica o alle età oscure ci mostra subito che quanto noi scambiamo per "natura" è in realtà uno speciale stato di cose, che avrà probabilmente una fine, e certo ebbe un inizio nella Provenza del secolo undicesimo. Ci pare - o ci parve fino a poco tempo addietro - naturale che l'amore (date certe condizioni), fosse considerato una passione nobile e nobilitante: soltanto quando ci immaginiamo di spiegare questa teoria [con riferimenti] ad Aristotile, Virgilio, san Paolo o all' autore del Beowulf, ci accorgiamo di quanto poco naturale esso sia. Persino il nostro galateo, con la sua regola che le donne devono sempre avere la precedenza è un retaggio dell'amore cortese e non è certo sentito come naturale in India o in Giappone....etc. ".

Dunque questo curioso e, pare, inaudito senso dell'amore, che avrebbe informato l'intera civiltà europea fino ai nostri giorni, avrebbe avuto un improvviso quanto inspiegabile atto di nascita: "tutti sanno come esso faccia la sua comparsa, affatto all'improvviso, verso la fine del secolo undicesimo in Linguadoca...." - "certo ebbe inizio nella provenza del secolo undicesimo".....

Altri sono più prudenti: "La nascita di ciò che si è chiamato l'amore all'occidentale resta oscura.....Non si finisce di discuterne. Ma quel che è sicuro, è che le regole dell'amore cortese sono l'antitesi di quelle del matrimonio medievale..."

(Irl. Flandrin, "Critique", 264, pg. 475) .

Si sa bene che nella storia non c'è nulla, che non abbia i suoi "precedenti", che venga alla luce e si imponga per generazione spontanea. Quanto all'interpretazione, non delle origini, ma delle caratteristiche di questo amor cortese, essa è, naturalmente, abbastanza facile. "Il servizio d'amore è strettamente ricalcato sul servizio che il vassallo feudale deve al suo signore. L'amante è il "servo" della dama.... Tutto il suo atteggiamento è stato descritto come una "feudalizzazione dell'amore". Questo solenne rituale amatorio è sentito come parte integrante e indispensabile della vita di corte ed è concesso solo a quanti sono, nell'antico senso del termine, cortesi... ..etc." (1). Il che sembra, nell'insieme, convincente. Ma solo ad una visione superficiale; e poi, soprattutto, lascia completamente insoluto il problema, piuttosto grosso, del perchè co desta presunta "feudalizzazione dell'amore" sia esplosa all'improvviso in Linguadoca soltanto nel sec. XI. Il feudalesimo comincia con Carlo Magno, e non si capisce perchè sian dovuti passare almeno un paio di secoli, perchè proprio l'amore si feudalizzasse.

Possiamo cominciare a trovare una certa risposta per es. in quello che osserva Jean-Louis Backer nel citato articolo sul "Gai Saber" (2), su questo tema fondamentale, forse della Weltanschauung gotica: "L'analogia tra il servizio d'amore e il servizio feudale è stata parecchie volte messa in luce e i trovatori, per il vocabolario che adottano, mostrano di essere consci della parentela tra i due atteggiamenti". "Ma - aggiunge, contestando Nietzsche e i molti altri dopo di lui - il senso della venerazione non è che un aspetto secondario e derivato. Quel che costituisce il fondo dell'anima nobile è una fierezza.... che non ha bisogno di essere riconosciuta come tale dagli altri..". Backer sceglie come esempio la poesia del trovatore, del resto ben conosciuto, Bertrand de Ventadour. Per lui (come sarà poi per Dante e i suoi amici: "Guido vorrei che tu e Lapo ed io..."), coloro che conoscono e coltivano il vero amore "per il quale uno acquista valore e pregio" appartengono per questa ragione ad una specie di casta, di circolo di eletti, di società nella società. Ma conviene aggiungere, che la parola casta non può essere usata qui che metaforicamente. Giacchè l'aristocrazia dei veri amanti non ha realtà sociologica. Non si confonde con la nobiltà del sangue. Al contrario: è in questa nobiltà ch'essa incontra i suoi nemici peggiori". Si arriva persino a proclamare che il possessore legittimo della dama, il marito, non può essere un amante vero: concetto che rimarrà si può dire in tutta la poesia e la

(1) loc. cit., pg. 4. -

(2) loc. cit., pg. 349. -

letteratura europea, fino al periodo romantico, fino a tutto l'Ottocento: per due esempi vistosi: fino all' Education Sentimentale di Flaubert o all' Anna Karenina di Tolstoj. Un assunto siffatto è connotato dal "modello" di un sistema di valori, che sono contro quelli della società feudale. I protagonisti di questa, i signori, sono talvolta i nemici dell'amore vero nella misura in cui, contro di esso, difendono i diritti d'una morale coniugale acquisita, etc.". Ora, nel canone dei valori, quali enumera per es. il poeta ispano-arabo del IX secolo, Sa-ibn-Judi (che fiorì intorno all' 890) vi sono senza dubbio delle virtù, che siamo soliti chiamare genericamente cavalleresche, e che sono proprie anche della civiltà dell' Europa feudale (per es.: generosità, coraggio, prestanza fisica, etc.) ma vi sono anche, per es., il talento poetico, l'eloquenza ed altre "virtù" tutte secolari (inclusa l'abilità letteraria di una laicità colta) e sono proprio queste, che diventano sempre più preminenti nel X e nell' XI secolo, a Cordova appunto, fino a che emerge un nuovo tipo di poète savant, che somiglia molto a quello che sarà proprio della "rinascenza" nell' Europa romanza. I personaggi cordovesi esemplari sotto quest'aspetto posson essere forse Ibn Zaidun con la sua dama fatale Wallada, e l'altra coppia del poeta d'amore al-Mu'tamid con la sua Rumaikyya. Certo, il contesto culturale della Spagna moresca è assai complesso (e unico nel suo genere) ed andrebbe indagato e ricostruito con sottigliezza ed approfondimento ben maggiori di quanto io possa ora tentare. Io sono costretto a limitarmi a queste sommarie indicazioni - utili a consigliare un indirizzo di studi che potrà, alla fine, gettare una luce diversa su tutto il problema dell' Europa "gotica" - e sufficienti, spero, per uno sguardo complessivo su codesta cultura. La quale - mi preme sottolinearlo - è coerente nelle sue strutture: non vi è contraddizione tra la filosofia, le scienze e la poesia d'amore; né tra il lucido delirio aritmetico delle colonne, gli archi, i costoloni della moschea di Cordova, e la sensualità, il naturalismo apparentemente preromantici, di quei "giardini di Epicuro". La sensualità araba, per es., acclimatata nell'ambiente andaluso e pienamente sviluppata nel clima del dominio Omayyado, non fu un ritorno alla sensualità barbarica preislamica, ma piuttosto una altamente sofisticata ed artistica addomesticazione (o, se si preferisce, "urbanizzazione") di quegli originali, archetipici impulsi. Questo processo di laicizzazione, sensualità idealizzata, e sofisticazione letteraria e artistica, il quale pervade tutte le sfere della vita ispano-araba, è, anche strutturalmente, connesso con la particolare interpretazione della filosofia greca, che fa vacillare il regno del pensiero dogmatico. -

E' questo atteggiamento che crea e giustifica una nuova sensibilità, un'apertura verso il mondo sensibile, un gusto per le forme e per la bellezza, per l' "arredamento", se posso dire, fisico, dell'universo, "il cosiddetto naturalismo moresco), le-

gato ad una interpretazione laica della humanitas: il sentimento della natura e dell'amore insiste su percezioni fisiche intense e raffinate; tuttavia, nello stesso tempo le "idealizza", le trasferisce in un'atmosfera irrealistica o piuttosto sognata; non ascetica, ma pervasa di mistero, di meraviglia e di nostalgia. Nello stesso tempo - e secondo lo stesso principio "strutturale" che abbiamo visto in altri corsi prendere forma nei successivi ampliamenti della moschea di Cordova, attraverso una moltiplicazione interminabile di colonne e di archi, che mutano, se si vuole, disegno, tuttavia nel senso di articolare un disegno di base persistente e quasi stereotipo -; la poesia ispano-araba appare connotata non solo da una continuità tematica, ma da un tipo di ritmo, che non può non richiamare quello delle lasse occitane. Come nel sistema colonne-archi-ogive della moschea, i singoli "couplets" di quella poesia formano in se stessi delle unità ben definite; ma la loro integrazione nella struttura del poema, come un tutto, non è l'intenzione primaria dell'artista. Il principio unificatore fondamentale, anche in lunghi poemi - o in vaste architetture come la moschea di Cordova o la Alhambra - non è, anche troppo chiaramente, quello di "rappresentare" un'unità temporale (o spaziale); è di mantenere una sorta di monoritmia, all'interno del quale ci si potrà esercitare in variazioni, che tuttavia avranno la funzione del filo che lega le perle d'una collana il cui ritmo è, in qualche modo, predisposto al legame. Come nella grande moschea vediamo i motivi-base dell'arco acuto, dell'arco a ferro di cavallo, o inflesso o mistilineo, moltiplicarsi, ripetersi, intrecciarsi, sovrapporsi, articolarsi all'infinito, così nella struttura di codesti poemi non solo la cadenza ritmica, ma le metafore, i giochi di parole, le assonanze, le anafore, e così via, si inseriscono in un "sistema", che noi (soprattutto se, consciamente o no, ci affidiamo ad una critica di intuizione) saremmo portati a giudicare di carattere piuttosto intellettuale e concettuale, che artistico-creativo. La stessa imagerie ci sembra stereotipa; e l'arte dell'architetto, come quella del poeta, ci pare si risolva nel far mostra d'una grande abilità nel manipolare forme, visuali o verbali, note, entro un terreno conosciuto, dal quale non si esce; piuttosto che nell'inventarne di nuove. Ma non è questa una caratteristica anche dell'arte gotica? - Ma v'è anche un altro aspetto della poesia araba che credo opportuno sottolineare in relazione al nostro problema di quest'anno, cioè quello del "realismo" gotico. A. S. Tritton (Encyclopédie de l'Islam, IV, pg. 388) nota per esempio: " Il poeta (arabo) esamina il mondo attraverso un microscopio. La sua attenzione s'attacca alle minime particolarità dei luoghi e degli animali, e fa della poesia una geologia ed un'anatomia versificate: qualcosa di in traducibile e di noioso, etc. " - per uno spirito occidentale, s'intende. Questo - fino agli arabisti dei nostri giorni - vi ha visto un'ipertrofia mostruosa delle facoltà critiche: quell'analisi dei particolari infimi a detrimento dell'insieme è

stata la causa principale dell'incomprensione quasi totale, durata lungo tempo, della poesia araba anche da parte di specialisti. Troveremo un atteggiamento analogo, in pittura, negli erbarii o taccuina sanitatis, ch'ebbero tanta fortuna in Occidente. E' soprattutto la tematica, che offre anticipazioni talora impressionanti della cosiddetta rinascenza del XII secolo. Si può dire che tutti o quasi i motivi, che sono così caratteristici dell'amor cortese - e che, già s'è detto, si distinguono nettamente da tutto ciò che li precede in Europa in quest'ordine, sono già presenti si può dire in tutta l'arte araba, a cominciare da quella anteriore all'Islàm. Già in questo periodo - che sarà chiamato la Giahiliyya (dell'ignoranza e dell'indisciplina) - compaiono poemi, e poeti che incarnano ideali, di coraggio, di generosità, di dedizione, di senso dell'avventura, etc., che diventeranno patrimonio dell'Europa che possiamo definire in senso lato romantica, ma che hanno inizio appunto con la "rinascenza" gotica, e in forma di poesia, o di romanzo, dureranno fino a tutto l'Ottocento - anzi si può dire che durano ancora, riaffiorano ai nostri giorni anche nel cinema. - Vi, sono per es. già in quegli antichi tempi, tra il V secolo e l'Egira, dei poeti-briganti, come Hatim della tribù di Tayy, famoso per la sua generosità senza limiti. Egli raziava i nemici ed al ritorno distribuiva il suo bottino ai poveri, tenendo per sé solo lo stretto necessario per vivere una giornata. - Urwah aveva fondato un ospizio ambulante nel quale accoglieva i vecchi, le vedove, gli orfani: i mezzi per ospitare e sfamare i suoi protetti, se li procurava con le razzie. Ancora più "gotico" appare il principe errante Imru 'l-Qays: cacciato dalla sua tribù, egli percorre il mondo in cerca di avventure galanti e di prove guerriere. Amato dalle donne ma sempre infelice, passa attraverso tutta una serie di intrighi per vendicare l'assassinio di suo padre. 'Antura consacra la sua vita al servizio della sua Dama e cerca di dimenticare nei combattimenti la sua infelicità in amore. Il poeta Al-Samu'al era celebre per il suo senso eroico dell'onore: preferì perdere suo figlio piuttosto che tradire la parola data. Potrei continuare un pezzo coi richiami: è davvero straordinario come già nella poesia araba primitiva sia presente quasi tutto il repertorio della letteratura occitanica cortese o cavalleresca: sia presente soprattutto quel particolare senso dell'amore, insieme sensuale e devoto fino al sacrificio - per cui scrive uno di quei poeti che "quando amavano, morivano a seguito della potenza del loro amore" -; quell'esaltazione, deificazione della donna amata, che ritroveremo in Dante, in Petrarca come motivo centrale della loro poesia.

E' importante per noi sottolineare che proprio questo atteggiamento, con la sua particolare Sehnsucht, che risale all'Arabia preislamica, rifiorisce nella cultura degli Omayyadi di

Spagna, a Cordova. Tutta l'antica tematica viene allora ripresa e sviluppata in quei certami poetici, cui partecipavano, come ho ricordato, uomini e donne in parità. E ritroviamo i personaggi esemplari della Giahiliyya.

Il poeta cordovese Ibn Jūdī, del secolo IX, fu preso d'amore solo per la voce di una donna, ch'egli esaltò nella sua poesia senza averla mai vista. Un altro trovadore ispano-arabo dell' XI secolo, Ibn Zaidan, divenne famoso per il suo tragico amore per una principessa sconosciuta; e potrei continuare. Ma bastano codesti accenni per indicare d'onde derivano, (insieme con tutta la singolare, e veramente non mai spiegata, perchè senza precedenti nel mondo latino, atmosfera poetica che arriva almeno fino a Petrarca), certi temi della nostra prima poesia volgare: nel caso specifico, quello dell'amore di Jaufrè Rudel per Melisenda, contessa di Tripoli: "amore di terra lontana, per voi tutto il cuore mi duol". - Non sono dunque soltanto certe strutture dell'arte, specie dell'architettura, gotica, di cui studieremo tra poco la più tipica; ma è tutta una Sehnsucht, che durerà fino al tramonto del Medioevo, che rimarrebbero storicamente immotivate, senza la cognizione della singolare civiltà islamica della Spagna. -

Ricorderò, come esempio tipico il Muwachah, un "genere" poetico che si sviluppò appunto nell'Andalusia mussulmana; interessante non solo per la sua tematica ma anche per la sua struttura metrica.

Il Muwachah si compone di versi normali doppi e di emistichii, che formano delle stanze. Un refrain con la stessa rima corre lungo tutto il poema. In alcune di queste composizioni si è trovata una sorta di Envoi, alla maniera dei rondeaux o virelais dei trovadori del Medioevo francese. Questa disposizione particolare del zagial (poesia d'amore) fu adottata da Guglielmo IX, duca d'Aquitania, e al suo seguito da Cercamone e Marcabruno. Il contatto, dunque, tra le due poesie, araba e francese, s'è realizzato in Ispagna, in occasione delle spedizioni organizzate da una parte e dall'altra dei Pirenei, nell'epoca che ha preceduto la Chanson de Roland. -

E' pacifico che nel sistema architettonico gotico, quel che domina in maniera perentoria è la copertura a crociera di ogive -: al punto, che lo "stile" architettonico gotico viene denominato correntemente, come tutti sanno, anche stile ogivale.

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

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

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

Doppiato il pauroso promontorio dell'anno Mille, le nuove architetture, che appaiono e si affermano non pure in Occidente e in Europa, ma in tutte le terre gravitanti intorno al Mediterraneo, pur diverse nel loro significato figurale, si mostrano, salvo eccezioni, coperte da vòlte, le quali si vanno, con preferenza crescente, innervando su un segno comune: quello che prende il nome di ogiva. Questa sarà preceduta da

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

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

- 1° - una tavola sinottica de' più antichi edifici dove appaiono ogive, presenta parallelismi cronologici significativi. Tralasciando esempi parziali, sporadici o incerti, nel giro di mezzo secolo l'ogiva appare nella zona lombarda (es. Sannazaro Sesia, probabilm. 1040 - 1060; S. Ambrogio a Milano, sicuramente 1067 - 1093); nella zona armena ("Cappella del Pastore" ad Ani, poco dopo il 1040; portico della chiesa dei SS. Apostoli, intorno 1072); nella zona anglo-hormanna, (Durham, 1093 - 1104); e l'ampiezza geografica, unita alla convergenza temporale, dell'apparizione, è a favore dell'ipotesi, più che di un'influenza determinante di una zona sull'altra, di un'origine comune per esperienze così dislocate;
- 2° - la combinazione di nervature e di volte, da cui derivano immediatamente le ogive, è attestata primamente nell'architettura islamitica, nella sua immensa area dalla Persia alla Spagna (es. Mesopotamia: moschea Makam Alì, X sec.; Spagna: Grande moschea di Cordova, 956; Bib Mardom a Toledo, 980; etc.);
- 3° - sembra dunque fondata la tesi del maggior numero, oggi, di indagatori, secondo i quali le "origini" dell'ogiva sono da ricercarsi nella cultura architettonica islamitica, alla quale, appunto per la sua estensione e i suoi rapporti, appare più legittimo attribuire la funzione storica di una cessione pressochè simultanea a zone tanto distanti, le cui reciproche interdipendenze, seppure suggerite da alcuni, rimangono ancora insufficientemente accertate.

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

Focillon s'era naturalmente accorto dell'insufficienza di ciascuna di queste teorie, e aveva messo in guardia contro il loro semplicismo; ed io stesso vi ho accennato più d'una volta nei miei corsi.

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

Quanto alle origini dell'ogiva: un'indicazione per una so-

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

È ovvio che anche in questo la nuova Roma continuava l'antica. Dal De Aquaeductu Urbis Romae di Giulio Frontino - anzi già da Vitruvio - sappiamo quanto complesso, articolato, retto da una legislazione minuziosissima, fosse il sistema della conduzione, raccolta, purificazione, distribuzione delle acque già in periodo medioromano. In quei testi, è ovviamente chiarito che i castella d'acque, (cisterne), avevano a Roma e nell'Impero, quella precisa funzione, che Bisanzio ereditò quasi senza mutarla. Il curator aquarum Frontino, che scrisse

il suo trattato agli inizi della sua amministrazione, tra il 97 e il 98 a. D., riporta per es. un senatoconsulto, per il quale a nessun privato romano era concesso di derivare l'acqua prima del castellum; tutti però potevano avere il permesso di costruire o scavare nel proprio terreno una cisterna per loro uso particolare, da riempire con l'acqua pubblica, attinta dalle grandi cisterne demaniali; per ovvie ragioni di sicurezza e di conservazione dei condotti, e di giustizia distributiva della preziosissima acqua, etc.

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

Dei castella d'acqua romani gioverebbe tracciare una storia compiuta, a cominciare dagli incunaboli delle due cisterne del Germalo (Palatino), certo anteriori al V secolo a. C., se non altro perchè vi si riscontrano gli esempi forse più arcaici di volte, anzi già di cupole (o pseudocupole) romane. Il che è di fondamentale importanza per tutta la loro storia successiva. Questa, della copertura a volta delle cisterne, rimarrà infatti poi sempre una caratteristica essenziale d'un tale tipo di costruzione: giacchè - spiegherà "funzionalmente" Vitruvio (VIII, 6) - "eaeque structurae confornicentur, ut minime sol aquam tangat". La prima cisterna a pianta rettangolare, che io ricordi, ancora di tradizione etrusca, e coperta da una volta ogivale, è quella di Tuscolo. Poi codesti serbatoi si vanno via via ingrandendo e articolando, e dividendo in campate e navate, quasi basiliche sotterranee: il sistema della copertura a volte rimane, ma segue l'evoluzione che le volte appunto hanno in seno all'architettura romana: qui esse si sviluppano; e si moltiplicano, per quante sono le navate o le campate dei castella. I quali

naturalmente, i Romani non costruirono soltanto a Roma e in Italia, ma in ogni città del loro Impero, ed anche in minori aggregati urbani, e in castra militari del limes (dove adottarono, per ragioni ovvie, tecniche costruttive semplificate e adatte ai materiali del luogo, coi relativi espedienti statici - tra i quali talora gli archi e le volte "acuti" -) : ve ne sono ancora esempi in Africa, in Egitto, in Siria, in Illiria, nella zona renana e danubiana, etc.: (Julia Caesarea, Malka, Bordj, Stora, etc.). -

Costantinopoli, dunque, ereditò per prima anche codesti aguae ductus coi loro castella: studiato molto parzialmente, finora, e non senza inesattezze, che si trasferirono di peso nei vari Manuali d'arte bizantina.

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

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

Di questa ricerca io non posso dare qui che un accenno.

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

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

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

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

Lasciando le vecchie insostenibili ipotesi (da alveus =

= madia, oppure da auge, anch'esso derivante da alveus, ma col senso di abbeveratoio, trugolo e sim. (Ménage); o anche dal ted. Auge, olandese oog = occhio (Scheler), etc.); è noto che, fino a non molti anni fa, la più accettabile etimologia parve quella proposta dal Lehéricier (1864): ogive, antic. augive, dal latino augere (poichè le costole diagonali accrescono il valore di sostegno delle vòlte): la si trova infatti ancora riferita come la "vraie étymologie" dal Littre. Fu, se non erro, il Renan a supporre per primo che nella au iniziale di augive si dovesse riconoscere l'articolo arabo al; ma non andò più innanzi. Finalmente Colin (1937) spiegò che il vocabolo francese deriva dall'arabo al giubb (= la cisterna), attraverso la mediazione del castigliano aljibe (= cisterna sotterranea). La proposta di Colin fu largamente - anzi, a quanto ne so, onninamente - accettata, non solo da glottologi, ma anche da storici dell'arte (es. Torres Balbas, 1943): è ora infatti ripresa e precisata dal Coriminas nel grande Diccionario critico etimologico de la lengua castellana, in corso di pubblicazione (vol. I, A - C, Berna 1954).

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

Ciò che a noi più interessa : in tutta questa vicenda, in tutti questi passaggi a lingue e dialetti diversi, essa ha sempre conservato il significato di cisterna: costruzione sotterranea per la raccolta delle acque (che nell'arabo, e poi nel portoghese ed anche più di rado nel castigliano possa significare prigione sotterranea è per noi una conferma, poichè si tratta di edificio che ha le stesse caratteristiche delle cisterne ipogée). E importa soprattutto notare, che la parola non significa mai, propriamente, vòlta; sebbene sia facile comprendere il trapasso semantico, che può essere quello indicato dal Corominas: "De aquí bòveda de aljibe (1661) aquella cuyos

dos canones cilindricos se cortan el uno al otro....que en los ss. XIII - XIV parece haber pasado al francés dando croix o croisée d'ogive.....después scritto ogive". -

Sembra dunque ovvio concludere, non solo che gli arabi dovettero conoscere cisterne sotterranee, che chiamarono gvubb o gibb; ma che coteste cisterne erano "tipicamente" coperte da vòlte di tale forma, da giustificare la locuzione bòveda de aljibe, e infine l'assunzione francese del vocabolo col significato di ogiva. Ogni altra spiegazione, la quale trascuri il significato specifico di castellum d'acqua sotterranea, che hanno e conservano sembre giubb e i suoi derivati fino alla peripezia nel francese, non è ovviamente accettabile. Possiamo già di qui supporre, che le vòlte di coteste cisterne arabe avessero profilo non semicircolare, ma acuto, o fossero a crociere nervate, o ambedue le cose insieme: altrimenti non si comprenderebbe perchè mai proprio un vocabolo che indica la cisterna sia poi passato a significare l'ogiva.

Del resto, che gli arabi abbiano tratto dalla cultura architettonica tardoromana e bizantina anche - insieme con l'uso - i modelli per costruire essi stessi cisterne sotterranee, non è cosa che possa meravigliare, se si considerano gli esempi ancora visibili, di cisterne romane disseminate sulla via della loro espansione, (per gli Omayyadi di Spagna: dalla Siria ad Alessandria a Tolemaide, etc.), e i magnifici castella costruiti a Costantinopoli, (e certo anche nelle provincie), tra il IV e il VI secolo; nei quali, ciò che più colpisce lo sguardo è la moltiplicazione interminabile, ossessionante, appunto delle vòlte, che girano su quelle foreste di colonne (di esse gli arabi dovettero ricordarsi, come supposi altrove, anche per altre costruzioni sul suolo - come la stessa grande moschea di Cordova o la Alhambra - perchè rispondevano al loro gusto per il "rapporto infinito", al delirio matematico dell' "arabesco"). Abbiamo visto in altri corsi che dalla tradizione romano-bizantina gli arabi, specie omayyadi, tolsero, preservarono, riportarono in Occidente infiniti relitti di cultura non soltanto artistica: in particolare strutture e pratiche costruttive, forme architettoniche, motivi edilizi ed urbanistici: dal castrum romano che diventa il kars omayyade, alla basilica per cerimonie auliche dei palatia tardoromani che diviene la sala di udienza dei palazzi dei califfi col suo liuàn, alle piccole terme romane che divengono gli hammàn, alle cinte fortificate delle mura coi loro torrioni e le loro "sarcinesche", agli acquedotti monumentali e ai ponti con le loro arcate, e via enumerando. Tolsero anche i castelli d'acqua sotterranei, coi loro sostegni innumerevoli, reggenti solide vòlte portanti. Che queste fossero il più delle volte a crociera già presso i romani e i bizantini, è pacifico; nè possiamo escludere potessero essere anche a crociera nervata, visto che questo par

tito è presente nell'architettura romana, (oltre all'esempio famoso della villa di Sette Baszi presso la via Anagnina, dell'epoca di Antonino Pio, intorno alla metà del II secolo: una volta a crociera d'ogive perfettamente snodate, vi è quello del palazzo della Trouille ad Arles. essi, com'è noto, hanno alimentato l'ipotesi di alcuni studiosi, di una derivazione diretta dall'architettura romana delle prime crociere d'ogive, specie lombarde). E, a rigore, non si potrebbe respingere senz'altro nemmeno l'ipotesi che in qualche caso tali ogive tardoromane fossero a sesto acuto, specie nelle costruzioni militari e limítane, dove questo profilo, esistente ab antiquo nella pratica costruttiva romana precementizia, poteva meglio rispondere, per la minore spinta che una volta di tal forma esercita all'infuori sul piedritto, alle necessità di costruire con poche impalcature e con poco cemento.

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

E' pacifico che gli Omayyad, passati poi dalla Siria alla Spagna, continuarono anche qui a costruirvi cisterne (si può citare almeno l'esempio del castellum d'acqua della cittadella di Mérida), e del resto questa pratica costruttiva, ereditata dal mondo tardoromano-bizantino insieme con gli acquedotti, le terme, etc., fu una delle più seguite dagli arabi, i quali anzi

ne andarono famosi: dalla Persia all'estremo Occidente del Marocco della penisola iberica, attraverso la Siria, la Palestina, l'Egitto, la Sicilia, l'Africa. Ed è opportuno anche sottolineare, che in Persia, per es., fino al Bender, le cisterne arabe sono regolarmente coperte da volte a crociera; non solo, ma di un tipo particolare, che si avvicina singolarmente allo schema della croisée d'ogive: sono infatti a sezione archiacuta (come già negli esemplari più arcaici della Siria), ma, in più, ad unghie semicilindriche di struttura incastrata, legate all'incontro da grossi cordoni diagonali (es. volta della cisterna di Khorasan). Il vecchio Saladin notava in proposito: "cette disposition....s'explique très facilement quand on aura pu remarquer que, grâce à cet artifice (qui fût employé non seulement par les Byzantins, mais même par les Romains, notamment en Tunisie) la voûte peu.....se construire sans cintre, ce qui est précieux dans une contrée où le bois est rare....".-

Sono poi ben note, in Egitto, l'enorme cisterna del Cairo, con contrafforti semicilindrici; nel Maghreb la cisterna degli Aglabiti a Keruàn, quelle di Sfax, quella presso Babel-Charbi, quelle della stessa città di Tunisi (a navate parallele). Già Saladin osservava ch'esse continuavano la tradizione romana, e invitava al confronto con le scoperte del Service des Antiquités della Tunisia, che aveva messo in luce numerosissime cisterne romane pubbliche e private, coperte e scoperte, le quali assicuravano a Tunisi, Sussa, Keruàn, Sfax, etc., una alimentazione abbondante di acqua potabile.

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

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

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

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

Anche da ciò dunque appare probabile che l'ogiva occidentale derivi, non tanto dalle nervature geometriche e ornamentali di una generica architettura islamica, quanto, specificamente, dalle volte che coprivano quelle cisterne sotterranee. La maggioranza degli studiosi è ormai d'accordo nel ritenere, che l'inserimento nell'architettura del Medioevo occidentale del sistema arcata-contrafforte-volta sia avvenuto primamente in Spagna, con più precisione nell'architettura mozaraba; cioè in quella zona della pratica costruttiva iberica che, pur essendo cristiana, si svolse in terre ancora dominate dagli arabi e sotto l'influsso di quel potente centro di diffusione della cultura araba che fu il califfato di Cordova. Ma sarebbe fenomeno unico - e paradossale - nella storia dell'architettura, che un elemento di valore soltanto decorativo - come per es. le nervature della volta della mqsura di Cordova, che effettivamente non reggono la cupola - desse origine ad un sistema realmente portante, qual è l'ogiva romanica e gotica. Per questa ragione appunto il Baltrusaitis, logicamente, era stato portato " a rejeter l'influence du décor musulman sur la construction armenienne. Il nous est difficile de supposer qu' un dessin capricieux ait pu inspirer une élévation austère et qu'un jeu de lignes abstraites ait pu suggérer de savants calculs d'équilibre, réalisés avec sûreté et sans hésitation ". -

E a maggior ragione dovremmo respingere l'ipotesi araba per ciò che riguarda l'origine delle ogive dell'architettura romanica e gotica. Ma le nostre difficoltà per questo lato si attenuano se, invece di riferirci ai fantasiosi giochi geometrici di linee delle pseudocupole di Cordova, di Tlemcen o di Ispahan, pensiamo al sistema, anche per ragioni funzionali più semplice e necessariamente portante, della bòveda de aljibe.

Abbiamo così tracciato sommariamente il grafico delle vicende d'un elemento che possiamo dire lessicale, o tutt'al più grammaticale, del linguaggio architettonico: la crociera d'ogive; seguendo le migrazioni dell'ancor incerto momento di formazione dell'architettura romana e bizantina, alla più decisa accentuazione lineare nell'araba e nella mozaraba, attraverso poco meno d'un millennio. Abbiamo dunque praticato, nel punto di questo segno linguistico, un'incisione nello spessore, negli strati della cultura storicamente sovrapposti, articolando una linguistica, che la scuola ginevrina chiamerebbe diacronica. Potremmo prostrarre questa nostra indagine fino all'assunzione della croisée d'ogive da parte dell'architettura gotica; nella quale essa, staccandosi dalla massa muraria (come vedemmo chiaramente, per es., nelle volte della cattedrale di Senlis quando esse si stavano riparando dai crolli della prima guerra mondiale), raggiunge una propria autonomia ed una piena maturità linguistica.

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

E' opinione pressochè concorde degli studiosi, che sia no anche coteste maestranze a diffondere il motivo della crociera d'ogive nel nord dell'Europa: sembra infatti difficile attribuire solo al caso il fatto (accompagnato dalla documentata presenza di maestranze lombarde) che la crociera costolonata - non ancora "acuta", s'intende; e ancora ad "opus romanense", cioè con le nervature immorsate nel corpo stesso della volta - appaia nel romanico francese al momento della presenza e dell'attività di due grandi e straordinariamente energici riformatori e ricostruttori di conventi e di diocesi: prima, Guglielmo da Volpiano in Borgogna e in Normandia; poi, quasi di seguito, Lanfranco da Pavia in Normandia e in Inghilterra: ambedue lombardi. E che appunto in Inghilterra, e nell'ambito dell'attività di Lanfranco divenuto arcivescovo di Canterbury, troviamo, tra quel che c'è rimasto, a Durham - iniziata, per la parte che ci interessa, proprio nel 1093 - il primo esempio nel nord Europa di navata interamente coperta da crociere d'ogive.

Ed è appunto da questa architettura anglonormanna che l'abate Sigieri toglie, tra l'altro, il motivo dell'ogiva, per costruire intorno al 1140, (possiamo assumere quest'anno come la data di nascita della vera architettura gotica), la chiesa-madre del gotico: la cattedrale di Saint-Denis.

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

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

Quell'energica continuità lineare, che in Sant'Ambrogio aveva dato forma alla rappresentazione di un corpo spaziale organicamente connesso alle sue dimensioni, nell'architettura gotica vuol esprimere lo stesso "principio" informatore, (l'entelechia del rinnovato aristotelismo della Scolastica):

- e non ho certo bisogno di ricordare ancora quanta parte abbia avuto in codesto aristotelismo rinnovato del pensiero occidentale, la filosofia degli arabi - da al-Kindì ed al-Farabì ad Avicenna, ad Averroé, che, abbiamo visto, visse negli anni in cui si maturavano nel Domaine Royal dei Capetingi insieme la filosofia scolastica e la cattedrale gotica. E, se proprio volessimo cercare concordanze più puntuali con le vicende, che abbiamo delineate, della "crociera di ogive" potremmo ricordare ancora che appunto Ibn Rushid al Hafid, noto ai latini col nome di Averroé, nacque nel 1126 a Cordova, cioè in quel califfato di Spagna dove abbiamo visto essere assai probabile che la bòveda de alibe assumesse quella forma che si trasferì poi nell' Europa latina e fu alla base della struttura della cattedrale gotica; così come fu nei Commenti ad Aristotile che Averroé esercitò quella ricerca d'un criterio di distinzione, che permettesse di accettare i principii della scienza e della filosofia senza causare conflitti con la tradizione religiosa e teologica: un criterio che ovviamente fu alla base anche del distinguo della filosofia scolastica. -

Questa introduzione, anche se incompleta come non può non essere una serie di lezioni di corso, è stata tuttavia opportuna per poter affrontare ora l'argomento di quest'anno. Esso, come ho anticipato, tratterà dei cosiddetti "Tacuina sanitatis" - in particolare di quello oggi conservato al Museo Britannico, ma proveniente dalla Biblioteca dei Carraresi signori di Padova fino alla conquista veneziana, e scritto (in padovano) ed illustrato da una serie di magnifiche illustrazioni di piante. Vedremo infine quale importanza queste illustrazioni, ed altre raggruppabili intorno ad esse, possano avere per l'affermarsi del cosiddetto "naturalismo" della pittura tardogotica, fino a Pisanello.

Di questo bellissimo codice uno studioso di Lucerna, il prof. Gustav Ineichen, ha curato una diecina d'anni fa un'edizione in due volumi (1), la quale ebbe lo scopo di trascrivere e commentare il linguaggio padovano del volgarizzamento di Frater Jacobus Philippus de Padua (Ineichen infatti è un filologo romanzo: sebbene svizzero si è formato, se non erro, alla scuola fiorentina di Gianfranco Contini, anzi la sua tesi di laurea ebbe per argomento per l'appunto l'antico dialetto di Padova, poi ripreso in almeno un paio di pubblicazioni: Die paduanische Mundart am Ende des 14. Jahrhunderts, 1957, e Bemerkungen zu den pharmakognostischen Studien im Spätmittelalter im Bereiche von Venedig, 1959; noi ce ne serviremo

(1) G. INEICHEN, El Libro Agregà de Serapiom, Istit. Collab. Culturale, Venezia-Roma 1962.

dunque quasi soltanto per quanto riguarda il problema generale del codice, non essendo filologi romanzi. Lo stesso Ineichen tuttavia mi confidava qualche mese fa che il Dott. Baumann del Kunstmuseum di Zurigo sta preparando - anzi dovrebbe avere quasi terminato - uno studio sulle illustrazioni del codice carrarese. Temo tuttavia che questo studio non sia disponibile in tempo perchè io ne tenga conto. Così avviene del resto nel nostro lavoro, che non è mai finito. Spero soltanto che Baumann abbia trovato elementi da arricchire ma non da smentire, il tentativo di ricostruzione che sto facendo davanti a voi.

Ma veniamo a fare un po' di storia, molto elementarmente.-

Nei fondi della Biblioteca Marciana di Venezia c'è una pergamena di provenienza Dondi Orologio, dunque padovana, acquistata dalla direzione alla fine del secolo scorso, e applicata alla c. 147 del cod. Marciano lat. XIV 93, un registro originale di lettere Carraresi. - Si tratta dell'elenco, compilato da Francesco Zago, ufficiale deputato dell'ufficio della massaria, dei cinquantasette volumi ricevuti dalle mani del Guastaldo camerlengo del Magnifico Signore di Carrara in data 9 maggio 1404; al quale nei successivi mesi di luglio e agosto venne fatta seguire la registrazione dei quattro volumi ricevuti da Prete Cristoforo e Bressano.

Di ogni manoscritto sono segnati il nome dell'autore, il titolo dell'opera o un breve accenno al contenuto, la lingua, la rilegatura, il formato. A tergo della pergamena figurano alcune annotazioni di consegna e restituzione: per es. il 4 VIII Milone, figlio naturale di Francesco Novello ebbe il 'Thesaurus Pauperum', restituito il 15 dello stesso mese, e così di seguito.

La pergamena costituisce il catalogo incompleto del patrimonio bibliografico in parte ricostituito da Francesco Novello di Carrara, dopo la riconquista di Padova del 1390, radunando i libri sfuggiti alla spoliazione compiuta da Gian Galeazzo Visconti (1388) e altri raccogliendone "secondo il gusto personale, il consiglio altrui o l'occasione" (1).

A noi interessa notare che "di sessantuno codici, due terzi trattano di medicina o di materia medica, e tra i libri di medicina due sono di professori padovani: "il libro del con-seio" del famoso Marsilio da Santa Sofia e un libro "de li dic

(1) V. LAZZARINI, I libri di Carrara, in Atti e Memorie della R. Accademia, Padova, 1902, pag. 27 e segg. -

ti" di maestro Piero da Pernumio" (1), medico di Francesco il vecchio da Carrara. Una nuova dispersione toccò alla raccolta carrarese in seguito alla fine miseranda di Francesco Novello: abbiamo notizia di volumi d'archivio sequestrati dalla Repubblica Veneta, di libri capitati in mano di privati, di volumi che accompagnarono a Firenze, insieme con gioie argenterie e danaro i giovanetti carraresi.

Tra i pochissimi volumi oggi identificabili con certezza figura il Codice Eg. 2020 del Museo Britannico, il "Serapion in volgare", registrato da Francesco Zago: una versione padovana del "liber aggregatus in medicinis simplicibus" di Serapione.

"E' un bellissimo manoscritto, membranaceo, scritto verso la fine del XIV secolo da Frate Jacopo Filippo da Padova dell'ordine eremitano, illustrato in parte con figure di piante a colori, finemente eseguite, attendendo degli spazi bianchi altre figure che non furono fatte. Attesta la provenienza carrarese del codice il carro rosso in campo d'argento, miniato sulla prima facciata membranacea, e sul recto del f. 267; alle tre insegne ed emblemi permettono di identificare con precisione Francesco Novello: infatti il carro è ripetuto nel basso del f. 267 entro uno scudo sormontato da due elmi con cimiero, a sinistra il cimiero del saraceno, dalla faccia nera, le ali e le corna d'oro, a destra il cimiero dell'ala, dalle piume nere: il tutto fiancheggiato ai lati dalla lettera F. - Così, nel margine inferiore del F. 4 in un angolo una targa inclinata con l'insegna del carro porta al di sopra l'elmo col cimiero del saraceno a lato e cornuto e, dall'altra parte, in simile modo reca l'elmo col cimiero dell'ala" (2).

Soltanto nel 1950 Otto Pächt (3) segnalava nuovamente questo codice all'attenzione degli studiosi, e gli rivendicava il primato scientifico e artistico da tempo detenuto dall'erbario Rinio della Biblioteca Marciana (Lat. cl. VI cod. 59). Ma ormai è facile precisare, a proposito del codice marciano, che il vocabolo "Rinio" con cui è correntemente conosciuto è sostanzialmente inesatto. In una nota, pubblicata negli atti dello Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti (1952-53), Michelangelo Minio anticipava alcune conclusioni degli studi che il prof. Praga andava conducendo, conclusioni che non solo rivendicavano

(1) V. LAZZARINI, op. cit., pag. 29.

(2) V. LAZZARINI, op. cit., loc. cit.

(3) O. PÄCHT, Early italian nature studies and the early Calendar Landascape, in Jernal of the Warburg and Courtald Institutes, 1950 XIII, pp. 13-47. -

la stesura del Proemio dell'erbario marciano a Niccolò Roccabonella professore di medicina nella nostra Università, ma illustravano nelle fasi successive l'opera assidua data dal medico di Conegliano all'esecuzione del codice, che risultava dilazionata lungo circa tre decenni.

L'equivoco dell'attribuzione del testo al Rinio (in realtà un proprietario del codice, vissuto dal 1485 al 1565, che aveva scritto nel margine superiore del primo foglio del proemio la sua "nota di proprietà" "Liber de simplicibus de Benedicti Rini", che diede origine al secolare errore) nacque dal passo in cui l'autore dice di essersi deciso ad occuparsi, secondo le sue forze, a ridurre in un certo ordinamento più moderno le cose che, già "rettamente dette intorno ai semplici", si erano "per antichità perdute o cancellate", e afferma di fare ciò con lo scopo che "gli anni di me Roccabonella da Conegliano, fisico, ormai sessuagenario, non trascorressero invano (ut sexagenarii mei Nicolai Rocabonella Coniclanensis, phisici, aetas frustra non elatentur)". Venne ammesso che il supposto Rinio parlasse del Rocabonella come di una terza persona; fu generale cioè il fraintendimento di un passo grammaticalmente chiaro, poichè si spiegò 'mei' come genitivo di un 'meus sexagenarius N.R.'; e, stranamente, la voce dell'Aldovrandi, l'unica esatta, venne ignorata.

Inoltre le ricerche condotte dal prof. Mario Praga nell'archivio di Stato di Zara hanno appurato la presenza del Rocabonella nel quadriennio 1440-1443 in questa città, dove si trovò, nello stesso periodo, un "tecnico intenditore di semplici, Giovanni speciale di Magonza"; possono giudicarsi così come aggiunte autografe, spiegabili con i contatti con quell'esperto, non come successive interpolazioni, i nomi in lingua tedesca che arricchiscono le primitive didascalie delle piante. Infatti dall'attento esame del codice il Praga ricava queste conclusioni, comunicate in una lettera a M. Minio, che le pubblicò nella nota citata: "posso affermare che la mano è la medesima e la seriorità cronologica minima. Le lievi differenze sono unicamente da ascrivere a condizioni ambientali diverse, penna di temperatura più acuta, inchiostro di galla allo ossido di ferro invece che al nerofumo; ma il ductus e la struttura scrittoria sono assolutamente identici; e tra le due fasi manca ogni indizio di degenerazione senile.

Non credo si possa contestare che trattasi di autografo roccabonelliano di poco posteriore alla stesura del proemio".

In seguito a queste notizie è difficile considerare ancora molto strette le affinità del cod. Marciano con il ms. EG. 2020, da O. Pächt considerato immediato prototipo del 'Rinio'; in ogni caso la posticipazione delle date smantella in modo definitivo il primato dell'Erbario veneziano, intaccato per la prima volta da O. Pächt, che osava interrompere la serie monacorde e secolare delle lodi degli scienziati e degli storici dell'arte, dal Collenuccio al Ruskin, al Teza al de To -

ni (1).

Torniamo dunque al nostro codice, del quale possiamo dire con sicurezza che contiene il testo di Serapione, cioè del misterioso Ibn Sarābī detto il giovane, un arabo di Cordova che lo scrisse (raccogliendo tuttavia, come vedremo, una secolare esperienza) nella seconda metà del secolo XI o nella prima metà del XII; e fu tradotto in padovano, già s'è detto, da un frate degli Eremitani, Giacomo Filippo, per ordine di Francesco Novello da Carrara (nel catalogo della cui biblioteca è segnato sotto il 9 maggio 1404), poco dopo il 1390. - Le sue sorti ulteriori sono oscure; possiamo tuttavia supporre che, dopo la conquista di Padova e la distruzione della famiglia carrarese, i Veneziani l'abbiano portato nella loro città (visto che servì d'esempio al libro dei semplici di Niccolò Rocabonella). Una nota, che si legge nel foglio di guardia del codice, e suona " A Ulissis Aldroandi et amicorum, suggerisce che più tardi sia venuto in possesso del botanico bolognese Ulisse Aldrovandi (1522 - 1605). Poi non se ne sa più nulla: risulta soltanto che il Museo Britannico, dove ora si conserva, lo acquistò nella stessa Londra dal libraio F. T. Payne il 13 ottobre 1866.

Il libro è noto anche con la denominazione di Erbario carrarese, ma giustamente osserva Ineichen ch'essa è impropria. E' piuttosto "un libro di semplici..... perchè esso non comprende soltanto l'erbario, che tuttavia costituisce la parte principale del volgarizzamento, ma anche un bestiario [che tuttavia non è corredato da miniature; sembra che l'illustrazione del codice sia rimasta interrotta]. Manca invece il lapidario che, secondo la configurazione medievale dei regni della natura, farebbe parte anch'esso della descrizione della materia medica... ma pare probabile che questa parte del libro di Serapione non sia stata volgarizzata....".

Ma terminiamo di attingere quanto ci giova dall'introduzione di Ineichen, per poter poi procedere più spediti (anche perchè vi si toccano alcuni punti, che svilupperò più innanzi, e perchè le vicende di questo libro, e di altri taccuini naturalmente, sembrano a me svolgersi secondo uno schema che ha più

(1) E. TEZA, Il De simplicibus di Benedetto Rinio nel Codice Marciano, in Atti del R. Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, serie VII, vol. IX, Venezia, 1897-98;-

E. DE TONI, Del Libro dei semplici di Benedetto Rinio, Memoria della Pontificia Accademia Romana dei nuovi Lincei, voll. V, VII, VIII, Roma, 1919 - 24.-

d'un'analogia con quello che ho già evocato poc'anzi, nel campo della storia dell'architettura, ripercorrendo la vicenda diacronica e semantica della crociera d'ogive. Anche qui le origini prime sono tardoantiche e bizantine. "L'opera farmacologica di Dioscuride costituisce l'autorità fondamentale per tutta la medicina medievale, in quanto dipende dal complesso dottrinale degli antichi, e forma l'inventario ufficiale della materia medica". Non interessa qui naturalmente ripercorrere la tradizione del Dioscuride - argomento più specifico per studiosi d'archeologia (1) -, quanto le sue vicende nel Medioevo, indagate da Ch. Singer (2), a cominciare dalla "traduzione latina detta Dioscuride longobardo, che risale al secolo VI, nota a Simone da Genova, ed un rifacimento alfabetico di provenienza salernitana.....".

Ma non possiamo evitare di dire qualche cosa anche di questo codice antico, oggi conservato a Vienna. Esso fu eseguito a Costantinopoli per la principessa Juliana Anicia, che morì nel 524; ma senza dubbio è la copia, o la derivazione, di uno o più originali più antichi. Che questi originali fossero scritti e dipinti ad Alessandria - come a suo tempo Ainalof ha provato in maniera per me convincente - o in Asia Minore - come voleva lo Strzygowski con molto meno ragione -, è problema che non interessa qui di risolvere: basti dire che il codice riassume una lunga e diramata tradizione ellenistica. Sono, per es., composizioni "antiche" quelle dei due gruppi di medici celebri che figurano nelle prime pagine del manoscritto (e di cui si ritrovano, se non i prototipi come vorrebbe il Diehl, gli incunaboli forse primi, in ambito romano, in mosaici della villa di Caracalla), e più oltre, gli episodi dove l'autore è rappresentato in conversazione con due figure femminili che personificano la scoperta (Euresis) e l'attenzione (Epinoia). Queste specie di ritratti, com'è noto, sono una delle caratteristiche abbastanza comuni dell'illustrazione di manoscritti alessandrini, e non è impossibile che apparissero già raffigurati in quest'aspetto nelle prime edizioni, per così dire, del trattato di Dioscuride. - Ma quel che più importa per la nostra attuale ricerca sono le rappresentazioni di piante medicinali, la cui conoscenza più o meno esatta è stata "spiegata" dagli archeologi col riferimento a quei giardini botanici che sappiamo esistevano ad Alessandria, e che per questa ragione i manoscritti alessandrini riproducevano facilmente. Il carattere "scientifico" di tali illu-

(1) cfr. M. WELLMANN, in "Real-Enzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaften", V, 1131-43.

(2) The Herbal in Antiquity and its transmission to later Ages, "The Journal of Hellenic Studies" XLVII, 1927, pagg. 1-52.

strazioni tuttavia appare dubbio; per lo meno v'è sempre una tendenza a metaforizzare: per es. vediamo l'immagine della quercia marina, accompagnata da una figura mitologica rappresentante Tetide (il mare) coronata da zampe d'aragosta e seduta su un mostro marino; e così via.

A noi qui importa soprattutto rilevare che nel nostro Medioevo ed alla stessa epoca "l'autorità di Dioscoride non è minore nella medicina degli Arabi, e in particolare nell'ambito degli studi medicofarmacologici che si svolgono con singolare fervore nella Spagna musulmana, centro importantissimo d'irradiazione di scienza nell'alto Medioevo (1). Qui la dottrina di Dioscoride fu combinata con quella di Galeno e notevolmente arricchita delle esperienze della farmacologia araba nell'opera di Ibn-Sarabì o Serapione.... Le vicende di quest'opera, malgrado la fama straordinaria ch'essa dovette godere, sono ancora pressoché ignote".

Per quel poco che ne so, non credo si possa affermare con sicurezza che "a prescindere da una traduzione in lingua ebraica, il complesso della tradizione di Serapione fa capo alla versione latina, curata verso la fine del secolo XIII da Simone da Genova per il tramite dell'interpretazione di Abraam da Tortosa, ebreo nato probabilmente a Marsiglia e che aveva studiato la medicina in Italia": questa può essere stata una delle vie di trasmissione (si sa del resto quanta importanza avessero anche in questo gli ebrei nella cultura di Cordova ed arabo-andalusa in genere); in ogni caso, quel che è caratteristico del volgarizzamento padovano, e delle sue illustrazioni, è "la netta preponderanza della farmacologia ex plantis....; si capisce come la botanica moderna, che presto si sviluppa per l'appunto a Padova, secondo quanto dimostra [anche] l'orto botanico di questa città, uno dei primi d'Europa, potesse prendere lo spunto dai lavori di identificazione eseguiti sui testi tradizionali, separandosi in tal modo dalla sua unione secolare con la medicina...." L'ascendenza araba dell'erbario carrarese è tradita anche dal fatto che le piante raccoltevi sono attinenti alle terre orientali; esse tuttavia sono oggetto d'un impegno di interpretazione e di identificazione in base all'esperienza (per non dire all'osservazione scientifica) della flora locale, padovana. Ineichen, che discorre da filologo non digiuno naturalmente di semantica, fa l'esempio del Sadar (arabo sidr)

(1) M. MEYERHOF, Esquisse d'histoire de la pharmacologie et botanique chez les musulmans d'Espagne, "AC-Andalus" III (1935), 1 - 41. cfr. inoltre:
C. DUBLER, La Materia Médica de Dioscórides, Transmisión medieval y renacentista, 6 voll. Barcelona 1953 - 59.

che viene identificato col ligustro, pianta da noi frequentatissima. Ciò è particolarmente importante per noi, che stiamo studiando una delle vie attraverso le quali si afferma il cosiddetto naturalismo della pittura tardogotica. Testo ed illustrazioni dell'Erbario carrarese in effetti si integrano a vicenda, anzi si può dire che senza le illustrazioni, che riproducono con puntiglioso realismo queste nostre piante di qui, anche certi termini del testo, tradotto più meno indirettamente in padovano dall'arabo, sarebbero riusciti di difficile interpretazione. "L'indagine linguistica è efficace molte volte soltanto quando possa essere messa a confronto col risultato dell'identificazione dei disegni. Così il termine secacul fa pensare all'arabo sagàcul, che indica il rizoma di ombrellifere commestibili, in particolare quello della "pastinaca schekakul". - Ma il rizoma in questione, che passava per essere afrodisiaco, era allora ignoto in Europa, e la scuola padovana poneva in sua vece, secondo quanto ci insegna il disegno nel manoscritto, la radice del sigillo di Salomone....".

In conclusione, e per quel che più importa per il nostro problema: il codice carrarese risulta essere il primo erbario naturalistico eseguito in Europa. Rimane in esso la struttura fondamentale del taccuino, probabilmente cordovese, originario, e in tal modo appare come un "documento tipico dell'arabismo medicinale [e non solo medicinale, basti ripensare all'averroismo che connota l'insegnamento della filosofia nelle nostre Università, etc.] che condiziona l'impronta particolare dell'attività scientifica nord-italiana, soprattutto di Padova"; ma, pur non mettendo in dubbio, anzi ribadendo, l'"autorità" delle fonti arabe, compie il passo decisivo, specie nelle illustrazioni, di non ripetere più o meno pedissequamente le immagini tramandate, e di sostituirle invece con riproduzioni il più possibile esatte di esemplari tratti dalla natura. Giustamente dunque l'Ineichen conclude che "il Serapion carrarese sta a testimoniare un'energia critica e una metodologia non essenzialmente diverse dalla prassi scientifica ancora vigente in piena età rinascimentale. Si direbbe che l'atteggiamento mentale che operava nella compilazione del nostro Serapione annunci addirittura il periodo degli antiquari e collezionisti cinquecenteschi....".

Il Libro dunque è "una componente importante nella configurazione storica della cultura padovana"; il che non meraviglia chi abbia avvertito i caratteri insieme - a loro modo - veristici e "prerinascimentali", per es., della pittura propriamente padovana della seconda metà del Trecento - dal Guariento a Jacopo d'Avanzo - caratteri che la distinguono sensibilmente, per connotazione specifica, da tutta la pittura europea, ed anche

dell'Italia del nord, ed anche veneta: non solo nei confronti con Venezia, s'intende, ma con la stessa Verona (e il non capir^{lo} porta a grossi equivoci pur nell'esercizio della critica spic^{ciola}: porta per es. a far d'ogni erba fascio, nell'analisi dei due grandi cicli d'affreschi al Santo, tra l'opera dello h^ofisch veronese Altichiero, e quella del borghese padovano Avanzo, e così via). E all'ambito di Avanzo - non di Altichiero, come giu^{dicano}, un tanto al braccio, i più - rimanda infatti anche lo "stile" delle miniature del nostro Serapione: basti osservare per es., la rubrica della lettera E (= El primo tractà xè de le medexime temperè) del frontespizio (con gli stemmi dei da Carrara ed altri interessanti simboli) dove un lettore della nostra Università, seduto in cattedra, col libro, probabilmente questo, aperto sul leggio, sta facendo la sua lezione).

Codesto prerinascimento padovano, del resto, ha connessioni culturali (come ho segnalato ormai da gran tempo e più di una volta) per rimanere in atmosfera universitaria, con le ricerche e gli insegnamenti precoci di prospettiva del nostro studio, etc.: sicchè mi sembra abbastanza chiaro che ci troviamo di fronte, qui, ad una cultura, non solo singolare, ma strutturalmente coerente ed anticipatrice: dalla quale non per nulla, di lì a poco, in ambito artistico uscirà - fiorentini adjuvando, naturalmente - Andrea Mantegna: fenomeno assolutamente unico in tutta l'Italia, anzi in tutta l'Europa, del nord.-

Ma, per studiare più davvicino il problema artistico - e in attesa di poter usufruire del libro promesso del dr. Baumann - ci conviene prender le mosse dal citato articolo del 1950 di Otto Pächt: quanto di meglio vi sia di finora pubblicato, sull'argomento. - Anche a Pächt interessava collegare l'Erbario carrarese con l'ambiente universitario padovano: vera rivoluzione scientifica e artistica; pietra miliare nell'evoluzione della scienza e dell'arte; per arrivare infine alla conclusione (che accettiamo, anche se cercheremo di articolarla in modo in parte diverso) che, senza questo puntuale e acuto interesse per la proprietà, e insieme per le forme, della natura, rimarrebbe inesplicito innanzitutto il fenomeno del "naturalismo" tardogotico; ma lo stesso "paesaggio" non sarebbe stato mai concepito e rappresentato quale oggetto di disinteressato godimento estetico, e tanto meno sarebbe sorto come "genere" a sé. Il che è forse un po' troppo radicale, e in ogni caso investe problemi di evoluzione culturale molto più vasti. A noi basterà cercar di spiegare quale significato e quale funzione abbia avuto una "irruzione della natura" siffatta, nell'arte al tramonto del Medioevo.

Prima di trarre le conclusioni - e di porci il problema di che cosa significhi "naturalismo" in arte, vi esporrò, se non tutti, buona parte dei documenti figurativi di cui sono a cono-

scenza: un'esposizione dunque lineare, secondo il consueto modo descrittivo delle "storie dell'arte".

La genesi della verosimiglianza naturalistica in pittura è una sofferta storia di affrancamento dai simbolismi e dagli schematismi medioevali e dalla "ricaduta", dopo la breve parentesi dell'ultima tra le "proto-Rinascenze" considerate, nel gusto non meno intellettualistico dell'arte gotica; e la pungente curiosità scientifica sembra anche al Pächt essere stata fattore determinante per la condanna delle formule consacrate, che si inserivano tra la "langue" tramandata e assunta dall'artista, e la propria esperienza viva, quotidiana del mondo. E' molto significativo, per es., che, nello sfogliare il noto trattato (frammentario) sui vizi, eseguito per un membro della famiglia Cocarelli di Genova, prevalga, sull'impressione destata dai disegni di animali esotici, quella suscitata dalla ricchissima rassegna di crostacei, insetti, conchiglie, in tutta la loro varietà acutamente osservata, di forme e di colori. Nelle miniature, eseguite probabilmente alla fine del XIV secolo da un immediato precursore, attendibilmente settentrionale, di Giovannino dei Grassi, gli esemplari sono perfettamente identificabili, come se fossero stati disegnati per illustrare il manuale di un entomologo. "L'uomo deve aver avuto l'atteggiamento mentale di uno di codesti scienziati, in sistematica esplorazione del microcosmo, di uno specialista, che dedica un tempo incalcolabile ad osservare queste minuscole creature" (1). Pächt elenca alcuni motivi che potrebbero spiegare la ragione per la quale fu proprio quello strano piccolo mondo ad essere riprodotto per primo nello spirito del "descrivittismo naturalistico": esso "aveva la qualità di vita immobile che facilita l'osservazione aderente e ardente".

Un mondo, che poteva essere avvicinato agli occhi nel vero e proprio senso fisico, e che nello stesso tempo giaceva appartato, ai margini del cosmo medioevale quel tanto che bastava perchè fosse privo di impacciati simbologie, e perchè si presentasse liberamente accessibile alle indagini curiose" (2). Ed è ancora un residuo legato alle inesprienze e più alle cause che avevano ingombrato l'artista nei confronti della rappresentazione naturalistica, ed alla gradualità del suo affrancamento, che agisce in modo determinante nell'artista che di-

(1) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 21.

(2) O. PÄCHT, Op. cit., loc. cit.

segna gli animali del Taccuino di Bergamo.

Nessun dubbio per Pächt che si tratti di diretti studi di natura: una prova in favore è proprio quella 'fissità' innaturale degli animali rappresentati in movimento, considerata da Van Schendel (1) un argomento in favore alla tesi contraria, che giudica copie i disegni del Taccuino di Bergamo. Perchè, nello stadio iniziale, "si tentò di avvicinare gli esemplari zoologici con lo spirito del pittore che "centra" il modello umano nella convinzione che rimanga immobile nella stessa posizione" (2).

L'impulso propulsore è ancora quello di comporre un libro quasi scientifico di zoologia, in pungente affinità con l'atteggiamento spirituale dell'enigmatico autore del ms. Co-carelli, che trae a pretesto una scena di caccia col falcone "per comporre una specie di tavola sinottica della vita degli uccelli, la quale rivela una vera conoscenza professionale della vita degli uccelli e delle caratteristiche del loro volo, unita ad una grande abilità nel dipingere uccelli nelle loro forme individuali e nei loro movimenti caratteristici" (3).

Un rapido ma sistematico excursus, compiuto da O. Pächt sugli esemplari adatti a rappresentare intere classi di documenti, conduce significativamente a gravitare nell'ambito della corte sveva e angioina del XIII secolo, nonostante lo studioso riconosca che le sue conclusioni sono infirmate dall'enorme mole di materiale ignoto o non pubblicato. E' per diretto impulso dello scetticismo, dell'empirico ed ipercritico abito mentale di Federico II, quest'umanista 'ante litteram' (4), che le attività culturali ed artistiche del Napoletano assunsero un atteggiamento di avanguardia, coincidente nella scultura e nell'architettura con una precoce reviviscenza di forme "classiche".

Immediata espressione di quelle premesse culturali è la versione illustrata del 'De Arte Venandi cum avibus' (oggi al-

(1) A. VAN SCHENDEL, Le dessin en Lombardie Jusqu'à la fin du XV siècle, Bruxelles, 1938.

(2) A. VAN SCHENDEL, Op. cit., pag. 17.

(3) A. VAN SCHENDEL, Op. cit., pag. 22.

(4) C. HASKINS, Latin Literature under Federico II, in Studies in Medieval Culture, Oxford, 1929: "Scholar still discuss whether he belongs to the Middle Ages or the Renaissance"; cfr. anche SARTON, Introduction to the History of Science, Baltimora, 1931, pag. 574.

la Biblioteca Vaticana, Ms. Pal. Lat. 1071) (1), eseguita per ordine di Re Manfredi (1258- 1266): il testo, compilato da Federico II, rivela "la passione per la caccia e il genuino interesse scientifico per la vita degli animali" (2) ed è stato definito "the first zoological treatise written in the critical spirit of the modern science" (3). Così l'esempio dell'acostamento empirico di Federico alla natura ha dato frutti nella sfera della rappresentazione artistica ed ha generato nella pittura una specie di naturalismo. Però non si può parlare di stile naturalistico, perchè l'artista, oltre ad essere limitato nei suoi tentativi da un modo di rappresentazione puramente bidimensionale, risale all'osservazione della natura esclusivamente dove è coinvolto il suo specifico interesse ornitologico. Egli è un professionista che disegna uccelli; per il resto, figure, edifici, rocce, acqua, etc, egli ha le stesse formule schematiche, abbreviate che si possono trovare in tutta la pittura contemporanea" (4). E' necessario quindi discriminare, nella valutazione, i pregi di novità storica dell'assenza di qualità stilistiche. E questo si potrebbe ripetere per alcuni fogli di due manoscritti (5), in cui il Liber de virtutibus bestiarum di Sextus Placitus è unito all' Erbario dello Pseudo Apuleio, e che provengono dall' Italia meridionale di Federico e Manfredi (6). Nel f. 125 v. (fig. 28 in Hermann, Ill. Handchriften in Ost. ; nuova serie, I, pag. 9 - 30) del codice viennese è rappresentato un elefante la cui approssimativa verosimiglianza naturalistica fa dubitare sia intervenuto il ricordo degli esemplari del famoso parco zoologico di Federico II. Cioè un certo

(1) La prima versione illustrata a noi nota è una edizione revisionata per ordine di Manfredi: non conosciamo il testo scritto da Federico II.

(2) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 23.

(3) O. PÄCHT, Op. cit., loc. cit.

(4) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 26.

(5) Vienna, Biblioteca Nazionale, Cod. 93; Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo, 73, 16.

(6) D. FORMAGGIO, (La miniatura, Novara, 1960, Tav. VIII, Tav. IX) circoscrive la sfera di provenienza alla Sicilia del Duecento.

grado di esperienza diretta va a ravvivare la trascrizione del modello classico, trascrizione in verità tanto sensibile ai particolari naturalistici da legittimare il sospetto che l'artista abbia avuto davanti un antico esemplare e non una copia medioevale corrotta: anche questo caso sembrerebbe dimostrare che fra fedeltà naturalistica e validità artistica, non ci fu, nei primi tempi, possibilità di coesistenza.

Conclusione, questa, che avvalorava le convinzioni di Pächt: "l'osservazione della natura ebbe in un primo tempo una funzione pratica, non estetica. In principio non fu un mutamento del credo estetico che produsse i primi studi di natura; l'impulso venne indubbiamente dall'esterno del mondo dell'arte, cioè dallo sviluppo della scienza empirica, la quale assunse la rappresentazione pittorica quale mezzo di apprendimento" (1).

La controprova è fornita dall'indisturbato conformismo delle miniature che adornano i primi Bestiari in volgare illustrati di provenienza chiaramente napoletana: lo spirito che in forma questa letteratura è profondamente popolare e favoloso, e per questo le illustrazioni, perfettamente aderenti allo spirito fantastico e moraleggiante del testo, possono convivere con l'attività che gli umili, coraggiosi miniatori del Sud Italia prolungarono per tutta la seconda metà del XIII secolo con intenti quasi scientifici di ricerca naturalistica.

La storia dell'evoluzione degli erbari rivela con molta maggior evidenza le origini eminentemente pratiche della riproduzione fedele del dato di natura. L'erbario, alle origini, "non è un trattato di scienza naturale, ma un manuale di scienza applicata, un prontuario medico" (2)

Come ha notato Charles Singer (3), il titolo stesso, 'De Materia medica', 'De simplicibus medicinis', indica che l'erbario, con ogni probabilità, fu "primarily a descriptive drug-list or, as we now call it, a pharmacopoeia". Data l'importanza pratica di questi manuali, è evidente che la verosimi-

(1) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 25.

(2) O. PÄCHT, Op. cit., loc. cit.

(3) C. SINGER, The Herbal in Antiquity and its Transmission to later ages, in "Journal of Hellenic Studies", XLVII, 1927, pag. 1 e segg.

glianza dei disegni, indispensabile alla pronta identificazione delle piante, dovette essere la condizione essenziale richiesta da botanico e medico. Il famoso Dioscuride di Vienna è non solo testimonianza della perfezione raggiunta in questo campo dell'antichità classica, "ma mostra un trattamento sorprendentemente naturalistico degli esemplari botanici ancora nel VI secolo, epoca in cui la fisionomia individuale del volto umano non era più oggetto di rappresentazione artistica" (1).

Ma anche più tardi, quando l'astrazione medioevale acquistò autorità di sistema e un ritratto, sia pure 'tipologico' come quello della principessa Giuliana Anicia, non avrebbe avuto più diritto di sopravvivenza, la tradizione degli erbari classici persistette negli innumerevoli erbari di Dioscuride nella versione latina e greca, e nel testo, vastamente popolare in Oriente e in Occidente, dello Pseudo-Apuleio. -- Ad un certo punto sembrò che l'Occidente avesse perso i legami con l'antichità, ma allora molto opportunamente sopraggiunsero i contatti col mondo islamico, in cui gli insegnamenti della filosofia greca e della scienza naturale, specialmente la medicina, erano rimasti un fattore vivente, e fu questa influenza araba che contribuì alla reviviscenza della tradizione letteraria e pittorica dell'erbario in Occidente.

Cerchiamo di fare il punto a quanto abbiamo detto fin qui. Durante il primo Millennio del Medioevo le pitture degli erbari, come ogni altra forma antica, furono assoggettate ad un processo di stilizzazione, e di conseguenza venne meno la caratteristica essenziale di queste illustrazioni, che era la riproduzione obbiettiva di specifici esemplari botanici.

Nel cammino della trasmissione dei prototipi di copia in copia, quei miniatori, raramente dotati di una conoscenza pratica delle piante, sottoposero anche queste al generale processo di simbolizzazione che nel Medioevo investe ogni immagine, compresa l'immagine dell'uomo. Il risultato finale fu che le piante divennero praticamente irriconoscibili. La parallela profonda corruzione del testo e la perdita di una adeguata terminologia botanica si aggiunsero alla confusione, nell'ambito dello stesso erbario, tra testo e pitture, e resero infine l'erbario inservibile come manuale pratico, e valido tutt'al più come repertorio di esempla, con gli stessi caratteri di astrazione che dovettero avere i libri di bottega degli artisti che precettavano schemi stereotipi per la figura del Cristo, della

(1) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 26.

Vergine e dei Santi - com'è chiaro per es. nella sezione iconografica della "Guida per la pittura" di Dionigi da Furnà -.

Fu a Salerno e nei centri più vicini che gli studi di medicina, verso la fine dell' XI secolo, ridivennero oggetto, sotto la diretta influenza degli arabi, d'un più puntuale e scientifico interesse: i risultati furono la scoperta, nei preziosi fondi di Montecassino, delle opere classiche o tali considerate ancorchè bizantine; e una produzione abbondante di nuovi testi, molti dei quali, rielaborati, alla luce delle nuove conoscenze mediche e botaniche, assunte dagli Arabi, dal "Platearius", furono raccolti in ordine alfabetico a costituire un nuovo erbario, di grande popolarità; il Liber de Semplicibus in medicinis, detto anche "Secreta Salernitana" o "Circa instans".

Prima dell'importante contributo del Pächt, tre manoscritti di origine francese venivano considerati come gli esemplari illustrati più antichi in rapporto con il ciclo salernitano del Circa instans.

Ma lo studioso viennese non solo chiariva, che i due manoscritti con testo francese non sono traduzioni dirette ma adattamenti considerevolmente ampliati del testo latino originale; egli in più prendeva in attenta considerazione due scritte del terzo codice, il ms. Estense (Modena 993), comunemente ritenute la più antica copia sopravvissuta di un testo latino basato sul Compendium Salernitanum, e se ne serviva per un attento confronto con un manoscritto italiano del British Museum (Egerton 747), databile ai primissimi anni del Trecento, precedentemente trascurato dalla letteratura sull'argomento.

Le conclusioni erano le seguenti: " Il ms. Egerton 747 è quasi certamente l'esemplare dal quale centocinquanta'anni più tardi fu copiato il ms. Modena 993. Lo stile delle sue miniature e gli ornamenti dei margini indicano senza possibilità di dubbio l'Italia centrale e meridionale della prima metà del XIV secolo, e così esse si inseriscono nella linea di diretta derivazione dalle illustrazioni originali del Compendium Salernitanum.

Dal loro studio ci si può ragionevolmente aspettare di ottenere una qualche idea delle principali caratteristiche del ciclo pittorico di Salerno" (1).

E' ancora il fervido clima intellettuale, nel quale ebbe una delle sue prime manifestazioni la scienza empirica e si espli

(1) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 28.

cò l'insaziabile curiosità e il libero scetticismo di Federico II, che alimenta il franco criticismo dei botanici medioevali e degli artisti al loro servizio, e li induce a non appagarsi dei testi antichi conquistati nella loro purezza: le illustrazioni dei Secreta Salernitana nella versione del ms. Egerton 747 sono il risultato di un accurato confronto tra i modelli antichi e gli esemplari viventi, nato dall'esigenza psicologica di verificare anche la più accreditata tradizione.

Così nel f. 68 v. (Nigella) compare la flora locale, e accanto al *Convolvulus* del f. 104 v. disegnato con pieno spirito decorativo, compare il pino di f. 74 v., in cui dettagli osservati con precisione naturalistica, come le pigne e gli aghi, sono sacrificati in un fragile schema convenzionale.

"Tuttavia, anche dove le singole parti e le loro reciproche relazioni sono dipinte soddisfacentemente, i modelli botanici non sembrano piante viventi; sono appiattiti, pressati in profilo o in vista frontale, artificialmente modificati, preparati per l'erbario; 'half picture, half diagram' " (1).

"La prima collezione moderna di disegni naturalistici di piante è forse l'erbario carrarese" (2). Infatti un confronto tra le sue illustrazioni e quelle del Rinio, che Pächt eseguì utilizzando un numero incompleto di riproduzioni fotografiche del codice marciano, ha permesso allo studioso di concludere che quest'ultimo conta almeno venti copie letterali dell'Erbario Carrarese. Ed è una replica, dobbiamo riconoscere, artisticamente inferiore. Sembra indubitabile che "molti dettagli dell'Erbario Carrarese si perdono nelle semplificazioni dell'artista veneziano e i disegni estremamente più stilizzati delle piante veneziane trovano spiegazione nella maggior distanza dall'esemplare vivente, che indusse il copista a trascurare le minori irregolarità della natura o a correggerle inavvertitamente" (3).

E' vero che il Rinio è più ricco di figure del non finito Erbario padovano, e che "molte delle sue aggiunte sono indubbiamente studi diretti sulla natura", ma a parte il fatto che il particolare ha scarsa importanza per il nostro assunto, che è quello di appurare l'esistenza in Padova prima del 1403 di un artista coraggioso, capace di rompere con le pratiche più radi-

(1) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 29.

(2) O. PÄCHT, Op. cit., pag. 31.

(3) O. PÄCHT, Op. cit., loc. cit.

cate degli illustratori professionisti d'erbario, noi sappiamo che la nuova cronologia distilla le illustrazioni veneziane lungo circa un trentennio di attente indagini (pernotare non desii, dice Niccolò Roccabonella) ed indefessa collaborazione, che è anche intima comprensione, tra botanico e pittore.

In teoria, quindi, si renderebbe anche probabile l'esistenza di qualche esemplare intermedio usato dall'Amadio. In ogni caso, anche senza postulare l'esistenza di altri erbari, la datazione più tarda del Rinio ancor più ingigantisce ai nostri occhi, nel confronto, il codice del British Museum, "El Libro Agregà de Serapiom".

Ma nell'artista padovano l'impegno scientifico e didattico è meno assorbente delle esigenze estetiche, che gli fanno preferire all'appiattimento tradizionale degli esemplari botanici, corrispondente alla necessità di una chiara esposizione, la rappresentazione delle piante "viventi in grembo alla natura". Non vale più per lui la regola di dipingere radici e fusto, foglie, fiori e frutti; "egli spesso tralascia le radici e dipinge solo quanto cresce sul suolo (f. 33 r, *Convolvulus*), o anche solo un ramo isolato (f. 21, spighe di grano), con risultato di dare soltanto una sezione della pianta, quale può apparire in uno scorcio casuale. E' un illusionista, che preferisce la verità empirica di una veduta unilaterale alla inverosimile completezza di un'immagine astratta". Le sue piante inoltre non sono costrette in un'area limitata della pagina, ma invadono i margini e si allungano al di sopra della colonna scritta, come rampicanti lungo una parete. "In breve esse hanno instaurato quel pungente equivoco dell'illusività pittorica, per il quale sono costantemente e intenzionalmente confusi spazio dipinto e spazio reale, arte e vita. Abbiamo raggiunto il momento in cui le impressioni della vita, del mondo esterno, possono dare il primo impulso per l'invenzione e l'immaginazione artistica".

Così l'anonimo padovano è degno di affiancarsi a Giovannino dei Grassi: il suo erbario è "a kind of botanical counterpart to de Grassi's animal sketchbook", non solo, evidentemente, perchè le sei paginette con studi di animali della Biblioteca di Bergamo possono forse chiamarsi "il primo libro di illustrazioni zoologiche, sebbene conservino una o due figure mitologiche risalenti al Bestiario medioevale, come, per esempio, l'apparentemente indispensabile unicorno", ma perchè l'atteggiamento di fronte alla natura è essenzialmente di ordine estetico. -

E' vero che Giovannino è ancora medioevale quando crede nell'utilità delle formule già pronte da utilizzare nella quotidiana pratica di bottega: egli non solo affianca con disinvoltura il suo materiale inedito a leoni araldici e a disegni

decorativi, in cui la stilizzazione raggiunge un grado più o meno elevato, ma riduce prontamente in sigle le sue libere e dirette osservazioni naturalistiche. In ogni modo, osserva Pächt, fu proprio per mezzo di quelle formule per atelier che i nuovi motivi naturalistici ebbero immediata risonanza e diffusione tra gli artisti lombardi, tanto da giustificare l'impressione che un buon numero di loro si sia specializzato nel dipingere animali. E' assodato infatti, e non è forse casuale, che non solo i margini di molti manoscritti di origine lombarda sono ricchi di motivi zoologici, ma "risalgono quasi invariabilmente alla Lombardia" fogli con disegni, frammenti probabili di taccuini analoghi al fascicolo di Bergamo.

"Si può forse parlare, a proposito dei disegni di animali, addirittura di un requisito obbligatorio richiesto al bagaglio culturale degli artisti. Ma che questi libretti siano spesso serviti allo stesso scopo al quale servirono i libri di modelli medioevali, cioè ad offrire un sostituto stereotipato della diretta esperienza personale, non deve oscurare una verità, cioè che gli artisti utilizzarono un'esperienza che alle origini, era sorta da un contatto immediato colla natura".

Infatti, che gli animali di Giovannino dei Grassi (sfolgiamo il prezioso quadernetto di Bergamo) siano disegni finiti e indipendenti, non abbozzi preparatori di lavori più completi, e quindi veri e propri studi di natura, fine a se stessi, Pächt non dubita e si batte per dimostrarlo, chiamando in aiuto, contro le opinioni dello Schendel, che potrebbero infirmare questa tesi, la sua conoscenza particolarmente accurata della tradizione precedente.

"Le tecniche (dei disegni) variano, le illustrazioni a punta d'argento si alternano a illustrazioni fatte con sottilissimo pennello; molte sono colorate e vi sono veri e propri acquarelli. Ma tutte danno l'impressione di qualche cosa di finito cui niente si debba aggiungere", impressione confermata dalle affinità tecniche colle miniature contemporanee attribuite al De Grassi e, in particolare, da un confronto tra gli animali del Taccuino di Bergamo e quelli dell' *Historia Plantarum* (Roma, Casanatense, Ms. 459). La sensazione che negli animali di Bergamo vi sia qualche cosa di superficiale e meccanico nel colore e nel contorno, e che i medesimi animali del Casanatense 459 siano dipinti con un'attenzione acuta alle irregolarità anche minori della natura, si potrebbe spiegare con i ritocchi subito dal disegno di Bergamo e non autorizza la conclusione di alcuni studiosi, fra i quali Schendel, che i disegni di De Grassi non si debbano considerare studi di natura nel senso autentico della parola. Di questa opinione sono responsabili non solo il cattivo stato di conservazione e la qualità inferiore di buona parte dei disegni (non tutti di mano del De Grassi), che sono sembrate però ragioni sufficienti per misconoscere

l'originalità dell'intero complesso; ma anche "la scarsa conoscenza della precedente tradizione". "Anche se non possiamo escludere la possibilità che alcuni disegni di mano del De Grassi siano delle semplici ripetizioni di se stesso, cioè di precedenti impressioni naturalistiche, la loro specifica novità, paragonata, risalendo fino all'antichità, a qualunque precedente rappresentazione di animali, si può solo spiegare con l'assunto che essi sono basati su una vasta osservazione della natura, e che non sono stati tracciati a memoria o in conformità ad un'immagine mentale più o meno astratta; essi rivelano una autentica fedeltà ritrattistica, vale a dire, sono stati prodotti dall'immediato trasferimento in forma pittorica dell'esperienza visiva in modo da realizzare un ricordo diretto di una impressione ottica, una specie di repertorio pittorico trovato nella natura".

Le accuse più centrate, secondo Pächt, sono quella della posizione "fissa" di molti animali del libretto di Bergamo, che giustifica l'impressione che essi siano stati copiati dagli esemplari di un museo zoologico, e quella dell'assoluto insuccesso nei tentativi di rappresentare animali in movimento, dal momento che i disegni contengono particolari perseguiti con un'insistenza analitica contrastante con quanto impressiona l'occhio in una visione necessariamente fugace. Ma è questo, secondo Pächt, un argomento più in favore che a sfavore della sua tesi: "Questo può significare che De Grassi si è concentrato in un tipo particolare di studi naturalistici, basati sul ricordo diretto di oggetti immobili, e che successivamente questi ricordi furono utilizzati anche dove si rendeva necessaria la resa del movimento". In ogni caso "nature study in art did not start with making mapshots". -

Perfino i disegni di Dürer presentano "una innaturale cristallizzazione della vita e tutta la sua opera è una lotta impegnata a fondo per la conquista del movimento organico". Soltanto Leonardo nei suoi studi di natura sembra essere stato capace di combinare la facoltà di presentare un soggetto immobile con "an imagination producing convincing images of intense movement".

Anche nel Cod. 459 della Biblioteca Casanatense compare un complesso di disegni di animali "based on proper nature studies", per i quali Pächt dice indiscutibile l'appartenenza alla bottega del De Grassi (per alcuni sarebbe legittimo sospettare l'intervento dello stesso maestro).

Ma anche in altre illustrazioni del codice casanatense egli individua il segno di una sensibilità nuova nei confronti della natura, in strettissimi rapporti con quella che si mani-

fešta in alcuni fogli del Tacuinum Sanitatis di Parigi (Bibl. Nazionale, ms. Nouv. Acq. lat 1673), e che domina quasi incontrastata nel tacuinum Sanitatis di Roma (ms. Casanatense 4182) e in quello di Vienna (Bibl. Nazionale ms. Series Nova, n. 2644).

La conoscenza approfondita e l'interpretazione intelligente d'una tradizione iconografica siffatta hanno portato Pächt ad individuare in quegli esemplari le testimonianze di nuovi atteggiamenti psicologici, e a rivendicare all'Italia settentrionale della fine del Trecento il primato nella genesi della "moderna pittura di paesaggio come genere indipendente". Si tratta della tendenza "to introduce portrait features into the, hitherto anonymous, landscape setting and to individualize, the scenery - and hereby the incident depicted - in the direction of both time and space".

L'idea delle illustrazioni del Tacuinum Sanitatis, nelle tre celebri redazioni, è infatti quella di rappresentare l'oggetto descritto dal testo (pianta o animale) non isolato come oggetto da museo, ma come parte del suo ambiente naturale per permetterci di vederlo come ci appare nell'esperienza quotidiana.

Nel suo nucleo l'idea non è diversa da quella che informa gli erbari della tarda classicità, in cui compare lo "speciale" che prepara i medicinali, o il botanico che raccoglie gli esemplari: anche qui, l'intento è quello di far apparire la pianta come parte di una scena, anche se non c'è da rappresentare il racconto aneddoticò o mitologico della scoperta della pianta. E', come abbiamo visto, al fervido ambiente napoletano di re Manfredi, al quale si collegano stilisticamente anche le illustrazioni dello Pseudo-Apuleio di Vienna (Cod. 93), che risale la serie inedita di scene che mostrano la manipolazione degli ingredienti; in ogni caso, nel ciclo di illustrazioni del Compendium Salernitanum è fatto ripetutamente posto a disegni che mostrano le piante nel loro ambiente. La tendenza a rappresentare l'utilizzazione medicinale della pianta appare importante almeno quanto l'impegno di caratterizzare le forme dell'esemplare botanico nel Cod. Historia Plantarum- Pal. 586 della Biblioteca Nazionale di Firenze, in cui il numero di illustrazioni con scene che descrivono il "plant milieu" o le cure degli orti e le altre occupazioni, connesse con la ricerca degli ingredienti medicamentosi, è cresciuto considerevolmente, e ci sono poche miniature in cui il disegno delle piante non sia stato arricchito dall'aggiunta di qualche figura umana o di animali, o anche di qualche motivo grottesco.

Non si tratta ancora di un esempio di Tacuinum illustrato, come avrebbe detto erroneamente Elena Berti Toesca, dal momento che il testo non è altro che una versione molto abbreviata

della compilazione alfabetica del gruppo 'Secreta Salernitana' e la serie delle illustrazioni accompagna praticamente nello stesso ordine le stesse didascalie del Ms. 747 (British Museum, Egerton ma.), come abbiamo visto, la più antica copia illustrata dei Secreta Salernitana; ma l'errore di Elena Berti Toesca è un 'buon errore' perchè queste illustrazioni dei "Secreta Salernitana" sono davvero l'anello di congiunzione tra le vecchie pitture dell'erbario, e le composizioni del Tacuinum Sanitatis, perchè lo sguardo vi si allarga dalle spoglie presentazioni dell'esemplare botanico ad un quadro di costumanze e attività associate alle varie piante.

La successiva fase dell'evoluzione è rappresentata dal Ms. Cas. 459 (Historia Plantarum). Gli stretti rapporti col Tacuinum Sanitatis, sui quali gli studiosi non hanno mai dubitato, sembrano al Pächt giustificati dal punto di vista stilistico, ma non dal punto di vista del testo, che egli crede una amplificazione enciclopedica del tipo "Secreta Salernitana" e precisamente del gruppo che comprende anche sostanze minerali ed animali; infatti esso elenca in ordine alfabetico piante, animali, minerali, dotati di proprietà medicamentose. Per illustrare questa enciclopedia di storia naturale, il miniaturista, o meglio, i miniaturisti - dal momento che un intero atelier prese parte al lavoro - non si limitarono ad aggiungere un certo numero di modelli al ciclo tradizionale, ma si accostarono all'intero complesso con uno spirito assolutamente nuovo, con il risultato che il nuovo ciclo sembra a prima vista non avere alcuna connessione col passato. -

A dare all' Historia Plantarum un eccezionale rilievo non sono solo i nuovi disegni "naturalistici" di animali, ma è la stessa impostazione del ciclo di illustrazioni del Tacuinum che, sviluppatosi come un ramo laterale nelle illustrazioni dell'erbario, ora finalmente si ricongiunge con la più antica versione alfabetica dei manuali d'igiene, rinnovandola e sollevandola ad una misura moderna.

Nel più antico Tacuinum, il codice di Parigi, miniato, circa tra il 1380 e il 1390, da artisti lombardi della generazione di Giovanni di Benedetto da Como e Giovannino dei Grassi, "every plant is incorporated in a piece of landscape, but where is still little individuality in the design of these settings". In molte miniature la pianta rappresentata emerge da un basamento di vegetazione anonima ed è spesso assolutamente sproporzionata a quanto la circonda. "Il 'plant milieu' è ancora solo un accessorio, che rimosso....lascerebbe gli esemplari botanici in uno splendido isolamento. Nei disegni non solo con alberi, ma anche con altre piante, l'esemplare è di regola collocato al centro e due persone lo fiancheggiano in un modo che ricorda la distribuzione di Adamo ed Eva accanto all'al

bero delle mele, (così il f. 17r del Cod. Pal. 586 e il f. 28 V del Tacuinum Sanitatis di Parigi).

In una forma rudimentale, questo tipo di composizione ricorre già nell' Erbario fiorentino (Cod. Pal. 586) ed è evidentemente l'osservazione di questa particolare affinità che permise alla signora Toesca di chiamare il Cod. Pal 586 un esempio primitivo di Tacuinum Sanitatis. -

Ma la vera novità del Tacuinum di Parigi è l'illusione di spatium continuum che compare in alcune carte: invece di un albero o di una pianta con figure di genere che le affiancano, l'artista (o gli artisti) ci danno delle vere e proprie scene di genere ambientate in un paesaggio ristretto ma omogeneo. Gli esempi più avanzati sono quelli nei quali lo schema monotono dell'albero centrale è abbandonato, e vediamo un campo di grano o un giardino nei quali crescono piante particolari o erbe. Frumento, avena, grano, riso, etc. sono dal punto di vista ottico quello che dal punto di vista grammaticale è noto come collettivo singolare (erba!): il loro aspetto più familiare non è l'elemento singolo, ma la massa, il collettivo. Se pensiamo al grano o al riso, vediamo non una singola piantina, ma un intero campo. Perciò il problema di comporre un milieu esterno alle singole unità delle piante, col quale gli artisti si erano cimentati, qui ormai non esiste più. Perciò è qui che incontriamo per la prima volta un "pictorial setting" che non è costituito a pezzi e a zone, ma è intuito e rappresentato come un tutto. In queste pitture le figure umane (artigiani e contadini che lavorano nei campi o nei giardini) son diventate parte integrante di quanto le circonda, almeno quanto le coppie nobili che si divertono nei giardini e in campagna. Qui poi non solo i singoli elementi, ma la scena intera è tolta dalla natura, e di conseguenza raggiunge un grado di individualizzazione che è ancora assente nella maggioranza delle scene del medesimo ciclo.

Nei due Tacuina più tardi (Vienna, ser. nov. 2644; Roma, Casanatense, 4182) è già divenuto predominante il più avanzato dei due tipi di 'pictorial setting'. Le scene sono ora viste da una distanza maggiore, le figure sono molto più subordinate al paesaggio: sono molto più piccole e più proporzionate agli elementi ambientali. Al miniatore non è possibile ormai rappresentare un'erba modesta come l' Apium (prezzemolo) in proporzioni gigantesche come quelle di un albero, tali perciò da superare considerevolmente in altezza le figure umane.

Nel secondo Tacuinum la pianta copre praticamente tutto il suolo e non si rizza più ostentatamente davanti a chi guarda, per mostrare le sue caratteristiche botaniche al modo dei manuali.

Un'altra particolarità del Tacuinum di Parigi, che è stata abbandonata nelle versioni più tarde, è il motivo delle figure in atto di indicare la pianta o il frutto come il vero soggetto dell'illustrazione. Questo motivo sintomatico del carattere didattico del vecchio erbario e delle prime illustrazioni del Tacuinum, è divenuto contraddittorio con la nuova concezione, che vuole che prima lo spettatore veda il 'milieu' e, solo in un secondo tempo, riconosca la pianta che in quell'ambiente di solito vive.

Invece di accennare all'esemplare, le figure vengono assorbiti progressivamente nelle loro occupazioni agricole, accentuando così il carattere "di genere" delle scene e rendendo completa la suggestione dell'ambiente.

Veniamo ora, per l'appunto, a considerare, sulla scorta di queste finora troppo trascurate illustrazioni, nella storia dell'arte del Medioevo, i Tacuina Sanitatis in rapporto, non solo alla rappresentazione delle "opere e i giorni" dell'uomo - una tematica che, come sapete, ha tanta importanza nell'iconografia medievale e non soltanto in pittura - ma anche alla rappresentazione del tempo umano, quale si dispiega sul registro di operazioni naturali, per così dire, stagione per stagione, mese per mese: in una parola, veniamo a studiare la parte che ebbero i Tacuina in quelle innovazioni delle illustrazioni del Calendario, che saranno caratteristiche dell'arte tardogotica.-

Nelle miniature dei Tacuina Sanitatis e nel Ms. Cas.459, Pächt scopre e mette in valore il merito di intuizioni naturalistiche inedite, e con queste osservazioni si avvia verso la conclusione la sua accurata indagine, il cui intento principale sembra essere quello di rintracciare e identificare le risultanti di un secolare processo di maturazione psicologica, nel quale una tappa essenziale è quella segnata dall'ambiente scientifico-cortese del regime svevo e angioino nell'Italia meridionale durante il XIII secolo, nella Lombardia Viscontea dalla meravigliosa e mai vista fioritura d'arte secolare e dagli acuti interessi scientifici; in cui, il clima, determinato dall'impostazione essenzialmente profana dell'arte, era "favorevole alla creazione di nuovi canoni estetici; a loro volta elemento propulsore di nuove ricerche artistiche".

L'ultima parte del saggio di Pächt infatti, che tratta dei cicli di illustrazioni appartenenti alla tradizione del Calenda-

rio, scopre che nel gruppo di miniature dei Tacuina, dedicate alle stagioni o ai fenomeni atmosferici, "landascape representations is self-centred". Soprattutto le quattro illustrazioni con le stagioni sono nuove nell'iconografia del Calendario italiano, in cui l'attenzione è riposta esclusivamente sulle occupazioni dell'uomo corrispondenti ai vari mesi, e l'ambiente è limitato ad alcune annotazioni indispensabili alla comprensione dell'attività rappresentata: ormai, soprattutto nelle miniature del Tacuinum Sanitatis di Vienna, l'accento poggia esclusivamente "on the scenery", sull'aspetto della natura in una particolare stagione dell'anno e non su una particolare attività umana.

A scadenza non lontana compaiono gli affreschi della Torre Aquila a Trento, in cui la serie dei paesaggi coordinata ai mesi è completa. E' un argomento, questo, sul quale ritornerò più a lungo tra poco. Basti per ora avvertire quanto sia significativo che lo stesso principe vescovo Giorgio di Liechtenstein che fece eseguire questi affreschi nel Castello del Buonconsiglio, sia stato il secondo possessore della copia viennese del Tacuina Sanitatis, dipinto per un membro della famiglia veronese Cerruti prima del 1403.

E' un fatto, che avvalorata la teoria avanzata in base a dati stilistici da Pietro Toesca e da altri, secondo la quale le illustrazioni del Tacuinum Sanitatis rappresentano una delle principali tappe nella storia del "Paesaggio del Calendario", e viene perciò attribuita all'arte trecentesca dell'Italia superiore una parte rilevante nella creazione della "moderna pittura di paesaggio".

Senza un immediato contatto con l'arte lombarda, sacra e profana, in particolare con la tradizione del Tacuinum, e senza una diretta visione dei mesi di Trento, Paul de Limbourg non sarebbe stato così pronto ad assimilare l' Ager Senensis di Ambrogio Lorenzetti, il primo "landscape portrait" dell'arte moderna, che Pächt considera premessa indispensabile alle aperture prospettiche del famoso Calendario di Chantilly. Queste sono le conclusioni del collega viennese, il quale termina affermando che non è per nulla contraddittorio, che la meravigliosa fioritura del paesaggio moderno, comparso per la prima volta nelle Très riches Heures del duca di Berry, abbia avuto fuori dell'ambiente franco-fiammingo i suoi stadi preparatori, e con ciò respinge l'atteggiamento di gran parte della critica, soprattutto francese, belga e germanica, propensa a ipotizzare prototipi francesi per composizioni italiane anteriori e affini a quelle delle Très Riches Heures, senza tuttavia saperli indicare, questi prototipi.

Valga soltanto un esempio. E' ben nota la tesi di Betty Kurth (1) sul primato della Francia nella rappresentazione di

(1) in "Jahrbuch der K.K. Zentral Kommission, 1911, pag. 84 sgg.

"scene di genere" ambientate all'aperto: una prova cospicua ne sarebbe il ciclo di affreschi della Tour de la Garderobe nel palazzo dei Papi ad Avignone. Ma quest'esempio è piuttosto una prova contraria a quella tesi, giacchè i pittori che lavorano ad Avignone sono, con assoluta prevalenza, italiani. Vi dipinse nei suoi ultimi anni Simone Martini, e accanto a lui o subito dopo di lui il fratello Donato (che, tornato a Siena, vi morì nel 1347) e lo scolaro Lippo Memmi. Altri, tra i numerosi noti più per documenti che per opere rimaste: Francesco e Nicolò da Firenze; Rigo d'Arezzo (1344); Pietro da Viterbo e soprattutto Matteo Giovannetti da Viterbo, il quale, coi suoi aiuti, decorò, nel palazzo papale due cappelle, gli ambulacri, il "tinello grande", la sala del concistoro, ed anche, per l'appunto, la sala del guardaroba (altri pittori italiani presenti ad Avignone sono i senesi Giovanni di Nuccio e Michele Mignani; Nicola Cheloardi di Lucca e Raimondo Pellegrino). Certo è che proprio alla pittura che qui ci interessano - quelle della Tour de la Garderobe, con lo stemma di Clemente VI - e più precisamente della "sala del cervo" con scene di caccia e di pesca entro bellissimi verzieri - si riferiscono notizie (che è strano non siano state sfruttate a dovere non solo dalla Kurth, s'intende, ma nemmeno dal Pächt) di pagamenti fatti precisamente a Matteo Giovannetti da Viterbo, che dev'essere dunque considerato se non l'autore materiale di tutta la decorazione (in certi punti male leggibile per l'alterazione dei colori) sicuramente il "regista" dell'opera, che mostra chiari i caratteri d'un'arte derivata da quella di Simone Martini, del quale Matteo da Viterbo fu scolaro - anche se poi interpretò fantasiosamente il suo insegnamento -. Giustamente anche Toesca (1) ribadisce che si tratta di opera di "pittori per certo italiani tanto la loro maniera differisce da quella a contorni e a tinte piatte dei pittori gotici, probabilmente francesi, che dipingevano circa lo stesso tempo nella vicina Sorgue altri affreschi di soggetto profano".

A rincalzo posso aggiungere - sebbene io non tenga affatto, come alquanti miei colleghi, a questo genere di "scoperite" - un interessante esempio, tuttora, a quanto mi consta, inedito, di codesto tipo di "tapestry Landscape", in una illustrazione del poema del cosiddetto Convenevole da Prato, il cui manoscritto si trova al British Museum (Royal Ms. 6 E - IX, fol. 15 v.). Esso fornisce una sorta di parafrasi in pittura del nome della città di Prato, è opera d'un illustratore toscano, probabilmente fiorentino, ed è databile a prima del 1342, (una data, come si vede, piuttosto alta). -

(1) P. TOESCA, Il Trecento, 1964, pag. 546.

Ben più solidi sono gli argomenti a favore della tesi di Pächt. Il primo è l'immaturità del paesaggio delle Heures d'Ailly, miniate dai fratelli de Limbourg in un periodo che Pächt colloca, col Porcher, tra il 1402 e il 1413. Qui le figure sono situate in una stretta striscia di terreno e lo sfondo è formulato in termini molto vaghi, quando non si presenta addirittura come una specie di sipario: è assente una qualunque mediazione con "la quinta del paesaggio, dalle aride colline che si rizzano a mo' di campanile"; i quadri del calendario sono costituiti dalle tradizionali occupazioni dei mesi, "in cui l'accento è posto esclusivamente sull'attività umana, e non c'è alcun sintomo dell'intenzione di dipingere i cambiamenti stagionali della natura".

Se quindi i paesaggi delle Très Riches heures - non a torto famosissime perchè veramente mirabili - sono un esito dei Limbourg in uno stadio relativamente tardo della loro evoluzione, è attendibile che anche per il loro Calendario esistano prototipi italiani, come "per quasi tutte le altre innovazioni" delle ore di Chantilly, "siano esse di natura stilistica o iconografica". Un viaggio in Italia, e particolarmente a Siena, dei Limbourg, che Pächt colloca nel 1414, sarebbe attestato oltre che dalle probabili relazioni iconografiche tra le miniature dello Zodiaco delle Très Riches Heures ed il gruppo delle Grazie nella Biblioteca della Cattedrale di Siena, dalla mappa di Roma nelle stesse Ore di Chantilly, la quale è una copia evidente di quella di Taddeo di Bartolo nell'anticappella del Palazzo Pubblico di Siena. E a Siena, i Limbourg non possono non aver visto l'Ager Senensis di Ambrogio Lorenzetti, che "nell'accurata descrizione della campagna coltivata e, in generale, nel realismo topografico", annuncia le pagine del Calendario nelle Très Riches Heures. Nelle dolci ondulazioni del terreno coltivato, in cui non è più traccia della teoria di ripide colline di sughero, tradizionali nella pittura trecentesca italiana, è "un racconto sintetico della vita in campagna durante tutto l'anno, racconto che concentra in una specie di tavola sinottica le attività e gli aspetti della natura appartenenti alle diverse stagioni". Di qui pervenne il suggerimento più probabile per i dodici quadri delle Très Riches Heures, in cui appaiono separatamente gli "aspetti della natura in momenti stagionali diversi", e lo stimolo decisivo verso la conquista del paesaggio come genere autosufficiente; ma attraverso la mediazione dell'arte lombarda secolare e profana.

Pächt enumera almeno tre prestiti letterali dalla miniatura lombarda nelle Très Riches Heures: il famoso Hallali du sanglier, che il foglio del Taccuino di Bergamo prova essere stato diffuso in Lombardia fin dal 1398; il motivo "di genere" della ragazza che solleva la gonna per scaldarsi al fuoco, che si trova nello "Hiemps" del Tacuinum Sanitatis di Vienna;

1' Adorazione dei Magi, di cui Pächt pubblica tre varianti di mano di Michelino da Besozzo, al quale egli rivendica con decisione l'antiorità nei confronti delle affini composizioni di Oltralpe.

Questi argomenti sono sufficienti a supporre un soggiorno dei Limbourg in Lombardia, ed è così che "la data molto precoce dei paesaggi del Calendario nella Torre Aquila di Trento (prima del 1407) acquista speciale significato". Il ciclo dei *Tecum Sanitatis* e degli affreschi di Torre Aquila nel Castello del Buonconsiglio darebbe anche la spiegazione più probabile dell'originalità stilistica ed iconografica delle miniature, che Pächt raggruppa intorno ad uno sconosciuto artista (precedentemente ritenuto dallo stesso studioso un bolognese attivo in Francia), il quale lascia il suo capolavoro nel libro d' Ore della Collezione Chester Beatty di Londra (Ms. 84), in cui egli riconosce almeno tre derivazioni, più o meno dirette, da schemi iconografici italiani.

Nelle miniature dei mesi di questo maestro, che stilisticamente appartenerrebbe ad una generazione più vecchia di quella dei Limbourg, non solo non è traccia dei motivi iconografici del Calendario di Chantilly, ma non compaiono nemmeno "l'individuazione e l'organizzazione unitaria del paesaggio dei Limbourg in una pseudo-prospettiva, nella quale la dimensione degli oggetti e delle figure già varia, accordando la distanza in base al punto di vista": nel paesaggio delle Ore della Collezione Chester Beatty "il terreno sembra ribaltato, in modo da permettere ai nostri occhi di muoversi da una scena o da un episodio all'altro, lungo un medesimo piano, rizzato a campanile, senza nessun mutamento delle distanze.

L'accento è posto sulle molteplicità degli episodi, che rappresentano le opere secondo i mesi. Essi sono disseminati con uguale intensità e precisione sul piano ribaltato e spianato verticalmente della montagna. L'intenzione principale è quella di dare un catalogo completo delle occupazioni connesse con una specifica attività stagionale (la raccolta in tutti i suoi stadi, la vita nelle vigne durante la vendemmia, etc.).

La concezione di base di queste miniature francesi - o meglio, secondo me almeno, di un lombardo attivo in Francia verso il 1400 - : una specie di rilevamento inventario, che registra i singoli fatti - è così, evidentemente, vicinissima a quella che caratterizza le illustrazioni didascaliche dei trattati dell'Italia settentrionale sull'agricoltura nel tardo Trecento".

L'opera di quell'artista, che disegna sfondi molto più vicini di quelli dei Limbourg al "background of Italian secular art", occupa così una "posizione intermedia tra l'arte lombarda secolare e l'arte dei fratelli Limbourg".

Dopo queste premesse e questi excursus, certo non esaurienti, perchè il discorso potrebbe essere molto più ampio e più particolareggiato, possiamo passare all'esame del problema vero e proprio dei Tacuina Sanitatis (nei quali ricompare la componente araba, a cominciare dal nome stesso): di essi studieremo brevemente la formazione del testo e le redazioni illustrate.

Lo studio più documentato e più recente ch'io sappia sul testo dei Tacuina Sanitatis è quello compiuto da E. Wiekerscheimer (1), al quale dobbiamo anche notizie particolareggiate sulla vita e sulle opere di Ibn Botlân, meglio noto con l'appellativo di Elluchasem Elimithar, "forma corrotta delle prime parole del suo nome (Abûl Hasan al Muhtêr ibn al Hasan Ibn Botlân)", oltre ad un'esegesi accurata dello stesso titolo dell'opera, che è ricalcato sull'arabo "taqwîm es-sihhâ". Infatti il Wiekerscheimer, in seguito agli studi compiuti da Carle Jaeger (Strasburgo), poteva conciliare le opposte opinioni degli studiosi di civiltà araba (i quali traducevano il termine taqwîm ora con 'quadro' (2), ora con 'stato posizione' (3)) asserendo: "il termine taqwîm, ancora in uso ai nostri giorni presso i turchi, proviene da un verbo arabo, il cui senso è 'raddrizzare' e per estensione 'disporre, arrangiare', o, preso sostantivamente, 'disposizione, arrangiamento' (taxi). E' così che taqwîm es-sana significa disposizione dell'anno, calendario; taqwîm el-bilâd, disposizione del territorio, catasto. -

Jaeger preferirebbe tradurre la parola taqwîm con "tavola" (nel senso di "tavola sinottica, o sim.").

Il trattato infatti si presenta sotto forma di tavole, che in numero di 40, divise per caselle, occupano le pagine 38-116 dell'edizione stampata del 1531, dove son precedute (cc.7-37)

(1) E. WIEKERSCHEIMER, Les "Tacuina Sanitatis" et leur traduction allemande par Michel Herr, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 1950, XII, pp. 84 - 97.

(2) WÜSTENFELD, die Übersetzungen arabischer Werke in das Lateinische seit dem XI Jahrhundert, Göttingen, Dieterich, pag. 109.

(3) LECLERC, Histoire de la médecine arabe, 1879, I, pag. 496. -

da quarantun capitoli di introduzione che nella traduzione latina dei manoscritti tuttora noti son ripartiti in tutta l'opera e ravvicinati per quel tanto che è possibile a ciascuna delle quaranta tavole. "Molto rappresentativo della dietetica araba, il taqwim es-sihha ci è arrivato nella sua lingua originale" - scrive Wiekerscheimer - e continua: "...I manoscritti della traduzione latina intitolata Tacuinus oppure Tacuinum e non Tacuini (come nell'edizione stampata) sono più numerosi ancora (di quelli col testo arabo). La Biblioteca Nazionale di Parigi non ne possiede meno di quattro, i numeri 6977, 6977a, 10264, 15362 del fondo latino....Ignoro fino a qual punto questa traduzione sia fedele. A colpo sicuro il traduttore si è permesso della libertà .

A proposito delle persone che parlano durante il sonno egli ha nominato degli amanti leggendari: Tristano e Isotta, Paris ed Elena, e la storia di Alessandro. Siccome mi sembrava difficile credere che un medico arabo del V secolo dell' Egitto fosse ricorso a simili esempi, comunicai i miei dubbi ad un esperto, M. Cahen, professore dell'Università di Strasburgo; ed egli studiò il testo originale come compare nel manoscritto arabo 2945 della Bibliothèque Nationale.

M. Cahen constatò che, se la storia di Alessandro vi è in effetti ricordata, Tristano e Isotta vi sono assenti del tutto, come Paris ed Elena, e che al loro posto si trova il re persiano Ardachir. Il nome del traduttore è sconosciuto. Si è voluto identificarlo sia con Gerardo da Cremona, il famoso traduttore toledano dell' XI secolo, sia con l'ebreo Farady ben Salem (Farraguthus), che verso il 1280, sotto Carlo d'Angiò, era "familiare" della corte di Napoli.

Ma nessuna di queste ipotesi si regge su prove sufficienti. La seconda si spiega col fatto che Farady diede il nome di "Tacuinus aegritudinum" alla sua traduzione di un trattato no sografico concepito egualmente sotto forma di tavole e il cui autore, Ibn Giezla, era un medico di Bagdad posteriore a Ibn Botlân. Tacuinus Sanitatis e Tacuinus Aegritudinum sono stati d'altra parte confusi. Nei manoscritti 1175 di Lipsia e 65 del Corpus Christi College di Oxford, il Tacuinus aegritudinum è attribuito a Elluchasem Elimithar e nel ms. 233 di Vendôme il Tacuinus Sanitatis, malgrado le indicazioni di catalogo, non è rappresentato che dalla sua prima pagina (F. 81r), mentre quel che segue (ff. 81 v-128) appartiene al Tacuinus aegritudinum.

L'incipit del Tacuinus Sanitatis del ms. lat. 315 della Biblioteca Marciana di Venezia, appartenente al XV secolo, è co

si concepito (fol. 3): "Incipit liber tacuini, translatus de arabico in latinum in curia illustrissimi regis Manfredi scientie amatoris" (Ricordo che Manfredi fu reggente, poi re di Sicilia dal 1254 al 1266 e la sua corte risiedeva a Palermo).

"Se dice la verità - concludeva Wiekersheimer - questa frase ci ragguaglia sul luogo di origine e sulla data approssimativa della traduzione".

Le versioni illustrate del Tacuinum Sanitatis, al posto del testo integrale, riproducono soltanto le indicazioni succinte di ciò che contengono le caselle delle quaranta tavole. Precede talora, come nel Tacuinum di Parigi, l'elenco delle fonti, in grassetto (come le successive didascalie che riporto tra parentesi). Le brevi note alla base delle miniature accennano alla natura del soggetto (complexio), secondo i concetti di Ippocrate; è poi nominata la specie migliore (melius ex eis), quindi è indicato a chi e a che cosa giovi (iuvamentum), e a chi e a che cosa nuocia (nocumentum); infine son suggeriti i rimedi (remotio nocumentis).

Disperso irrimediabilmente il codice che Gino Fogolari (1) disse "posseduto da un antiquario di Ginevra" e che Betty Kurth (2) suppose fosse lo stesso esemplare visto a Vienna da Julius von Schlosser (3), va sempre ad Otto Pächt il merito di aver ritrovato nei fondi della Biblioteca Nazionale di Parigi il Tacuinum Sanitatis (Ms. lat. 9333) dichiarato disperso fin dal 1848 e che nemmeno il Delisle (4) era finallora riuscito a rintracciare.

Nessun studio mi risulta sia stato condotto su questo manoscritto, di cui E. Berti Toesca confermava la sparizione, dichiarandolo probabilmente affine ai Tacuini famosi di Parigi,

-
- (1) G. FOGOLARI, Il ciclo dei mesi della torre dell'Aquila e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento, in "Tridentum", VIII, IV, 1905.
- (2) B. KURTH, Ein Freskenzyklus in Adlertum zu Trient, in Kunstgeschichr. Jahrbuch der K. K. Zentral Kommission, 1911, pag. 78, n. 38.
- (3) JULIUS VON SCHLOSSER, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst der XIV Jahrhundert, in Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. aller Kaiserh., 1895, pagg. 144 - 230.
- (4) L. DELISLE, Traité d'hygiène du moyen âge, in Journal des Savants, 1896, pagg. 518 - 40. -

Vienna e Roma; Otto Pächt afferma, in una nota succinta del saggio citato, che si tratta di "una copia germanica del Tacuinum di Vienna, eseguita probabilmente tra il 1445 e il 1457 per Ulrico V, conte di Wüttemberg, e sua moglie Elisabetta di Bagerm".

Esso non appariva neppure alla Mostra d'arte Lombarda, che ebbe luogo a Milano nel 1958, dove non venivano neppure esposti il Tacuinum della Biblioteca Civica di Liegi, e le tarde varianti venete appartenenti alla Biblioteca Nazionale di Vienna. In quell'esposizione venivano però presentati, accanto ai tre famosi Tacuina e al Ms. Cas. 459, il codice della Biblioteca Nazionale di Rouen (ms. Leber 1088), il ms. lat. 6823 della Biblioteca Nazionale di Parigi (Manfredus de Monte Imperiali, De naturis auri argenti et herbarum), "rinvenuto da Elisabeth Pellegrin" (1) nelle sue indagini sistematiche nei fondi inesauribili della Biblioteca Nazionale, e l'enciclopedia senza testo della "Ecole des beaux Arts" di Parigi.

Di quest'ultima aveva dato notizia e aveva pubblicato una tavola, che vi mostro, il Van Schendel (2), dichiarandola appartenente senza dubbio al gruppo dei Tacuina: "il suo stile lo apparenta anche al Carnet della Pierpont Morgan Library" (3).

Del ms. lat. 6823 della Bibliothèqu Nationale, E. Pellegrin nella sua sbrigativa notizia (4) definiva milanese la scrittura e l'ornamentazione.

Una descrizione più attenta è nel Catalogo della Mostra d'arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, dove il codice figu-

-
- (1) Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano, 1958, pag. 35. Ne aveva dato però notizia E. DE TONI in Ateneo Veneto, marzo-aprile 1909, pag. 254. -
- (2) A. VAN SCHENDEL, op. cit., pag. 63 e segg.
- (3) A. VAN SCHENDEL, op. cit., pag. 63 e segg.
- (4) E. PELLEGRIN, Bibliothèque d'humanistes lombards de la cour des Visconti Sforza, in Bibliothèque d'humanisme et de la Renaissance, tomo XVII, pagg. 218 - 245, Ginevra 1945; id.; La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milano au XV siècle. Parigi, 1955, pagg. 278 - 9. -

rava al n. 78; "a c. l., secondo l'uso dei Tacuina Sanitatis, ma con iconografia diversa, è rappresentato un sapiente in cattedra, cui alcune persone mostrano erbe. La teoria dei sapienti, Dioscoride, Galeno, etc., continua alle cc. Iv e 2, dove essi sono disposti quattro per pagina. Segue un frontespizio con carattere nettamente bolognese dell'inizio del Trecento. La descrizione delle erbe è compiuta con straordinario gusto ed eleganza.

L'osservazione della realtà è scientifica, non certo naturalistica, ma il libero espandersi dell'illustrazione anche sopra le linee del testo, il garbo con cui si riproduce la naturale armonia delle erbe propongono già i motivi della futura stilizzazione dell'elemento studiato dal vero che caratterizza le illustrazioni del "Tacuina". Questo codice è, secondo i redattori del catalogo, "evidente prototipo dell' *Historia Plantarum* della Casanatense e dell' enciclopedia senza testo dell' *Ecole des beaux-Arts* di Parigi, a sua volta modello per i *Tacuina Sanitatis*".

Infatti "una sommaria collazione del testo e delle figure (dell' *Historia Plantarum*) con il Manoscritto Manfredus de Monte Imperiali, lat 6823 della Nazionale di Parigi, permette di asserire che il ms. Cas. 459 ne è la copia accresciuta e riordinata. E' da notare che la precisione da erborista del miniatore più antico è andata perduta; si confrontino per le concomitanze le c. 33 v. del manoscritto di Parigi con la 25 v. di quello alla voce Balsamo con l'iconografia dei custodi della pianta miracolosa, la c. 98 v di Parigi con la c. 158 di questo: 'margaritas' rappresentazione di perle entro una chiochiola, etc.; per le differenze la precisa rappresentazione dei ciclamini a c. 33 v del ms. di Parigi e alla stessa voce, a c. 68v di questo, i fiori che non hanno nessuna parentela col testo".

Del codice di Rouen diede notizia il Wiekersheimer, che "a ragione lo collezionò col *Theatrum* della Casanatense, da cui sembra derivare" (1), e lo inserì nell'elenco di tutti i Tacuina miniati noti, "le cui illustrazioni sembrano essere state eseguite tutte nell'Italia settentrionale alla fine del XIV secolo e al principio del XV" (2). "Il *Tacuinum Sanitatis* del ms. 3054 di Rouen, benchè figurante nel catalogo redatto da Enrico Omont nel 1888, è sfuggito all'attenzione di quanti finora si

(1) Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano, 1958, pag. 35.

(2) E. WIEKERSHEIMER, op. cit., pag. 89.

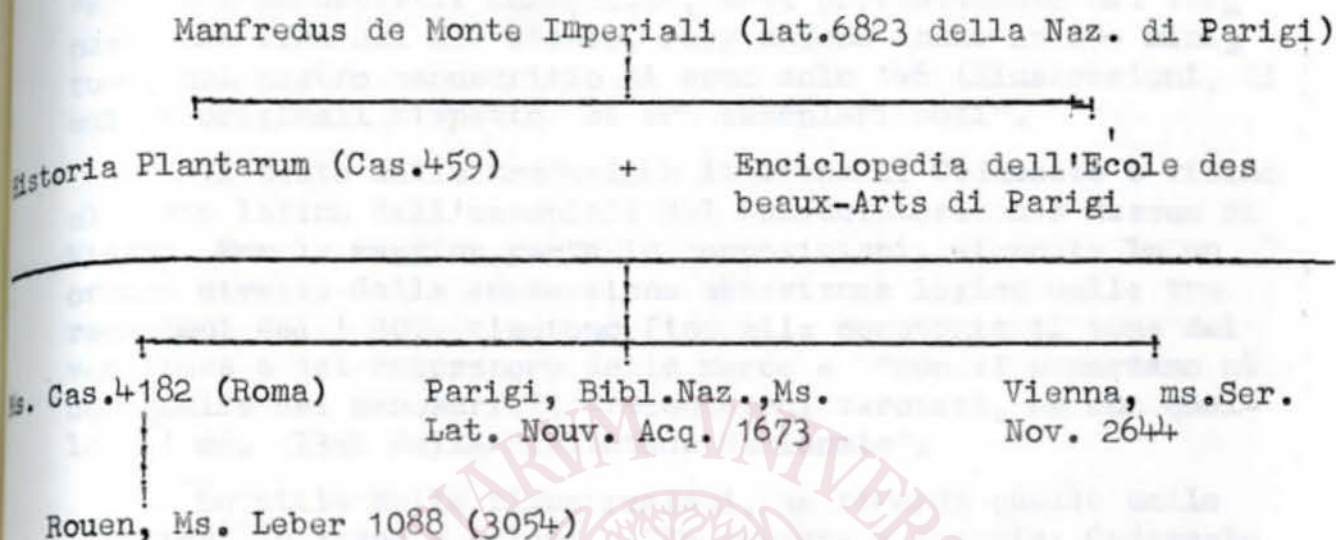
sono occupati di questo libro.

I suoi cinquantatré foglietti di pergamena di mm. 243x162 sono coperti da una scrittura umanistica che non lascia susistere dubbi circa la sua origine: l'Italia del Quattrocento. Breve preambolo, lo stesso del manoscritto della Biblioteca Casanatense. Questo preambolo, che non esiste nel manoscritto con illustrazioni della Biblioteca Nazionale di Vienna, corrisponde press'a poco al primo terzo di quello dell'opera completa (la redazione a stampa germanica)... Sui 105 articoli che comprende questo testo, soltanto 68 hanno ricevuto le illustrazioni adeguate, a guazzo, corrette in certi casi da alcuni tratti a penna. Queste 68 pitture, non compresa quella che serve da frontespizio, sono inquadrate da un filetto rosso e misurano in media 140 mm. di altezza su 125 mm. di larghezza. Esse ricordano in maniera sorprendente quelle, del manoscritto della Casanatense, benchè di dimensioni più ridotte.

Leur execution est plus soignée. Mêmes motifs, soit qu'une plante y soit simplement représentée, soit qu'on y voie des oiseaux, d'autres animaux ou des figures humaines et alors les attitudes sont semblables, de sorte qu'on peut affirmer que pour l'un et pour l'autre manuscrit les artistes se sont inspirés d'un commun modèle". (1).

(1) E. WIEKERSHEIMER, op. cit., pag. 90.

Uno stemma, materialmente ricavato da queste osservazioni, risulterebbe come segue:



Dei due Tacuina Sanitatis illustrati di Vienna (Hofbibliothek, cod. 5264, e cod. 2396) si era occupata la Kurth (1), che aveva considerato del XV secolo il manoscritto con traduzione italiana, e del XVI secolo il manoscritto con testo latino. Di un'ampia illustrazione i due codici sono stati fatti oggetto da Schlosser ed Hermann nel 1931 (2).

Riepilogherò per sommi capi la descrizione dei due studiosi austriaci. Il ms. 5264 (trattato circa la natura de l'erbe, de cibi et de veneni, de pietre et de parole et le loro iuvamenti et nocumenti et ad remove li nocumenti 'soi') contiene l'elaborazione di Giovanni Cadamosto 'dell'opera di Albu-kasem de Baldach'; è diviso in quattro parti. La prima parte (ff. 1 - 80) è un elenco di piante salutari in ordine alfabetico in cui "le illustrazioni deviano però non solo da quelle del Dioscoride (cod. Medico Greco I della Bibl. Nazionale di Vienna) e delle sue copie, ma anche da quelle di altre copie antiche (cod. 93 della Bibl. Naz. di Vienna), tanto che si suppone che l'autore abbia copiato le piante da esemplari naturali, oppure abbia adoperato un modello in cui le illustrazioni erano

(1) KURTH, op. cit., pag. 36

(2) SCHLOSSER-HERMANN, Beschreibendens Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Leipzig, 1931, N. 139, pag. 200 e segg., n. 30, pag. 42 e segg. -

diverse dalle illustrazioni dei libri antichi di piante salutari".

La seconda parte è un estratto del Tacuinum Sanitatis: "mentre i manoscritti conosciuti, nati probabilmente nel veronese alla fine del XIV secolo, raggiungono anche le 294 miniature, nel nostro manoscritto ci sono solo 146 illustrazioni, di cui 24 originali rispetto ai tre esemplari noti".

Il testo della traduzione italiana di Cadamosto è vicino al testo latino dell'esemplare del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Per la maggior parte le composizioni, disposte in un ordine diverso dalla successione abbastanza logica delle tre redazioni del '300, ripetono fino alla monotonia il tema del venditore o del compratore della merce e "non si accordano nè con quelle dei manoscritti trecenteschi veronesi, nè con quelle del ms. 2396 della Biblioteca Nazionale".

Lo stile delle illustrazioni, che ricorda quello delle incisioni in legno a colori, "fa pensare a Venezia: Cadamosto stesso è veneziano". I costumi corrisponderebbero a quelli di moda a Venezia nell'ultimo quarto del XV secolo. Ma non sarebbe azzardato pensare anche a Verona, dal momento che il più antico possessore del ms. è il Bartolomeo dei Bonsignori che viveva ad Arcole nel 1472. La terza e la quarta parte trattano rispettivamente dei veleni e dei minerali.

Il ms. 2396 (Tacuinum Sanitatis) contiene la traduzione latina del manuale di Albuqasem e 294 miniature, distribuite quattro per pagina: di esse 125 sono finite mentre le altre sono soltanto preparate in seppia. Esso venne compiuto "quasi un secolo dopo i manoscritti veronesi e molto probabilmente a Venezia".

I suoi articoli si accordano quasi puntualmente con quelli del Cas. 4182, ma "la loro disposizione mostra molte deviazioni rispetto ai quattro manoscritti trecenteschi veronesi", e, per essere molto più logica, "ci fa supporre l'esistenza di un esemplare più antico con successione delle miniature più naturale che non negli esemplari suddetti di tipo veronese". La prova che per questo manoscritto non servì di modello uno dei celebri esemplari veronesi è che le composizioni, anche se il soggetto è per lo più lo stesso, sono di regola molto differenti. Per di più esiste un buon numero di illustrazioni inedite, accuratamente elencate dai redattori del catalogo, che lodano la vivacità e la naturalezza di tutte le miniature, nate "dall'osservazione della vita quotidiana circostante". Troppo genericamente Betty Kurth datava il codice al secolo XVI.

"Lo stile delle miniature, già a torto attribuite ad Alvisè Vivarini, fa pensare all'atelier dei miniatori veneziani

della fine del XV secolo, e mostra affinità molto strette con miniature in manoscritti veneziani e incunaboli dell'ultimo quarto del XV secolo". Fanno pensare a Venezia anche alcuni elementi architettonici e del paesaggio, tratti somatici, costumi, la descrizione pungente di orientali.

Se non si vuol prendere in considerazione il Tacuinum illustrato di cui Carbonelli e Ravasini (1) si dicevano possessori, queste sono le sole redazioni illustrate di cui siamo a conoscenza.

L'interesse che esse hanno suscitato non solo negli studiosi di storia dell'arte, ma di chi si è occupato e si occupa della storia del costume, della medicina e dell'alimentazione, come, fra gli altri, Carbonelli, Messedaglia, Baglioni, meriterebbe forse un'inchiesta sistematica per rintracciare altri esemplari. Le mie indagini, tuttavia non portate a fondo, anche per non aggravare ulteriormente l'inevitabile "nozionismo" di questa sezione del corso, non hanno dato risultati che non siano un'ulteriore conferma della diffusione del testo del Tacuinum Sanitatis.

Non che, nel preparare queste lezioni, non sia venuto a conoscenza di un certo numero di esemplari di Tacuina; ma erano tutti privi di illustrazioni. Tranne in un caso: l'esemplare conservato nella Biblioteca del Seminario di Padova (cod.68), dove recentemente il prof. E. Mioni ha scoperto una importante copia greca, da lui datata alla metà del XIV secolo, del codice viennese medico I, il noto compendio costantinopolitano di Dioscoride. Si tratta di un codice membranaceo e cartaceo, che misura mm. 21 x 29, e ha 139 carte numerate. Le carte 129-132 recano piante e animali disegnati rozzamente e sommariamente acquarellati.

Quasi tutte le figure sono illustrate da didascalie. L'antico catalogo della Biblioteca lo dice del XIV secolo; ma un esame attento del codice mi ha fatto dubitare di questa datazione.

I caratteri gotici si direbbero più tardi, almeno del secolo successivo, e non italiani. Indubbiamente si tratta di un esemplare singolare, fino nella stessa strana mescolanza di fogli cartacei e membranacei: il testo è quello completo del Tacuinum Sanitatis, con l'elenco finale degli autori, ma le quattro carte illustrate scendono direttamente dalla tradizione degli erbari. La maggior parte delle piante è accompagnata da serpenti, che sono spesso animali fantastici o grotte

(1) B. PAGNIN, Le origini della scrittura gotica padovana, Padova, 1937.

schi; una volta compare un cane che svelle una radice.

Gli argomenti dibattuti dalla critica che si è occupata dei Tacuina Sanitatis possono essere raggruppati in due linee fondamentali di ricerca: da una parte quella delle "fonti", che sono alla base della cultura dei miniatori dei Tacuina, (redazioni di Parigi, Vienna, Roma), per spiegare le quali si è fatto appello anche all'antichità classica, un appello giustificato, purchè non si pretenda che si tratta di derivazione diretta, e quella del rinvenimento dei "prototipi", ai quali gli artisti attivi nell'Italia settentrionale alla fine del Trecento si sono più direttamente ricollegati; dall'altra parte, quella della localizzazione della bottega dei miniatori, in base a relazioni con pitture e miniature di spiccata fisionomia stilistica.

Perciò si son visti gli studiosi lungo circa settant'anni, abbracciare ora la tesi veronese, come J. v. Schlessler (1895), Delisle (1896), Fogolari (1905), Muñoz (1908), Betty Kurth (1911, 1912); ora la tesi lombarda (come P. Toesca 1912, 1913, 1951), D'Ancona (1925), Van Marle (1926), E. B. Toesca (1937), Van Schendel (1938), Baroni e Samek Ludovici (1952), Salmi (1956), Longhi (1958), Magagnato (1958); mentre si faceva avanti anche Padova, la cui indicazione veniva proposta, mi sembra la prima volta, dal Carbonelli (1918); un'ipotesi tuttavia lasciata cadere dalla maggioranza degli studiosi, forse perchè gli argomenti allora avanzati a favore sembrarono - e in parte erano - piuttosto deboli. Manteuffel (1913), Messedaglia (1937), Serra (1940), Coletti (1947) non presero posizione netta, ma alcuni (Manteuffel, Serra) pur tra molte cautele mostrarono simpatie per la tesi lombarda; altri per la tesi veronese (Messedaglia); mentre il solo Coletti, ch'io sappia, riprendeva la tesi padovana: - intelligentemente, come spesso accadeva al compianto collega, che non temeva di andare contro corrente, e il più delle volte finiva con l'aver ragione - .

Soprattutto per non lasciare troppo incompleto un argomento, che invero non fu mai portato a fondo, vi esporrò tra poco con qualche larghezza le principali battute di una "disputa così poco brillante (e che in fondo, potrebbe anche non aver ragione di essere: perchè nulla vieta di credere che tali Tacuina non si scrivessero e si illustrassero tanto nel Veneto quanto nella Lombardia; onde la questione va riportata a quella dello "stile" delle loro miniature)": sono parole che dicevo in un corso del 1958-59 (dispense pag. 57); e che ripeto, scusandomi per l'autocitazione, perchè penso di poterle ancora mantenere. - Ad ogni modo, ora, affinchè la mia esposizione sia più chiara, credo non sia inutile un rapido esercizio di "bibliografia ragionata", traendone poi le conseguenze, s'intende. -

Per quanto riguarda i rapporti dei Tacuina con l' *Historia Plantarum* (ms. pal. 586 della Biblioteca Nazionale di Firenze) trovo non sia prudente asserire, come vien fatto nel *Catalogo della Mostra d'Arte Lombarda* (1958), che "per quanto Pächt si opponga alla dimostrazione di E. B. Toesca, resta pur sempre valida la tesi di quest'ultima che il prototipo del Tacuinum illustrato è il cod. pal. 586...., un erbario probabilmente della Francia del Sud dell'inizio del Trecento" (1).

E' da scartare che quest'opinione si basi su argomenti riguardanti il testo, perchè, che esso appartenga ad una tradizione diversa da quella dei Tacuina è stato riconosciuto dalla stessa E. B. Toesca, come, più tardi, dal Serra Baglioni (2); si potrà, semmai, discutere con argomenti più calzanti la classificazione di O. Pächt, che fa derivare il testo dal gruppo "Secreta Salernitana"; ma, per farlo, è in primo luogo necessario sottoporre ad analisi il ms. Eg. 747, sul quale, come abbiamo visto, il collega viennese aveva fondato la propria ipotesi.

Ma il difetto fondamentale sta, secondo me, nel fatto che, mentre Pächt sviluppa tutto un discorso su considerazioni di stile, gli argomenti degli autori che ho citato or ora non sono propriamente di ordine stilistico. E vogliamo pure accantonarli, ed attenerci ad un metodo "archeologico". E allora dobbiamo dire che il problema non può che riguardare la concezione, che sta alla base delle composizioni dell'Erbario fiorentino. Ci dovremo cioè domandare, se vi si trovi o meno una rielaborazione narrativa, che animi la presentazione scientifica delle piante o plasmi in modo nuovo, fino a renderli quasi irriconoscibili, i motivi fantastici o grotteschi, che accompagnarono molto spesso lungo tutto il Medioevo gli esemplari botanici.

Evocherò la mia impressione, vecchia ormai di alquanti anni ma ancora viva, ch'io trassi sfogliando questo prezioso codice, in cui i disegni, tracciati a penna e distribuiti in quattro riquadrature per ogni pagina, sono ravvivati da tocchi d'oro e d'argento e da colori squillanti. Quel che più m'è rimasto negli occhi sono ovviamente le "curiosità": le scene con *drôleries* e mostri favolosi, che accompagnano gli esemplari botanici istituendo un rapporto non solo figurativo ma anche semantico che sembrò allora a me, come ad altri, un po' misterioso, ma che in seguito capii che era "spiegabile" attraverso un'analisi di

(1) Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano, 1958, pag. 36.

(2) SERRA BAGLIONI, Theatrum sanitatis (codice 4182 della Casanatense di Roma), Roma, 1940, pag. 17.

altro ordine, che prendesse le mosse da una ricerca su tutta l'ideologia medievale, ed in particolare sull'idea che si ebbe nel Medioevo della natura, come regno insieme del divino e del demoniaco. Ed occorreva, e occorre, anche una riflessione sulla funzione che ha in generale il libro nel Medioevo; a partire almeno da Carlomagno esso è strumento di paideia. E' infatti evidente l'impronta di un'intenzione decisamente didascalica nella Historia Plantarum, e questa intenzione non è singolare nè nuova; essa appartiene non soltanto alla tradizione illustrativa degli erbari, ma più in generale alla volontà di fare di ogni libro e delle sue illustrazioni (anche dei libri sacri, liturgici, e delle loro immagini, che compongono la "bibbia pauperum") un mezzo di insegnamento, di edificazione, infine di civilizzazione, cioè di "richiamo all'ordine".

Ma, per rimanere nell'esame puntuale di questo Erbario fiorentino - che è, come ricorderete, l'Historia Plantarum, ms. Pal. 586 della Biblioteca Nazionale di Firenze - è vero che, per es. vi si possono contare alcune scene di raccolta, le quali potrebbero essere superficialmente interpretate come operazione di Erlebnis: libera adesione al tempo vissuto degli uomini. Ma poi, se consideriamo la struttura concreta del linguaggio figurativo, esse non appaiono disegnate con spirito diverso da quello "generico" delle scene di ricerca e di raccolta che si possono rintracciare in esemplari più antichi e, risalendo all'indietro, nella stessa tradizione "classica": quel che si afferma, nella raffigurazione dell'immagine dell'uomo e nella presentazione delle sue azioni, come nelle immagini delle piante, è sempre un exemplum, un "tipo" dello stesso ordine degli anthivola bizantini o dei podlinniki dei russi nelle icone religiose, le quali, per essere antropomorfe (immagini di Cristo, della Vergine, dei Santi, etc.) non sono connotate da un "codice ideologico" diverso da quello delle piante.

Nella scena dell' Aloe, per es., bizzarramente, secondo il razionalismo degli archeologi, il primo miniatore (poichè due mani, come ho detto in una precedente lezione è di supporre siano intervenute nella composizione del codice), accanto ad Adamo ed Eva che simboleggiano il Paradiso terrestre, dipinge due pescatori che gettano le reti in un fiume, ed apparentemente non hanno alcuna relazione col testo. Una divagazione altrettanto bizzarra è stata ritenuta l'illustrazione che accompagna la didascalia 'Dittamo' nel codice Laurenziano 73,16 (il cui ciclo di miniature il Pächt ritiene appartenga stilisticamente all'Italia meridionale del Duecento); ma il problema di codesta bizzarria, che sembra tale solo a chi pretenda di interpretare contesti siffatti in base alla razionalità consequenziale dello storicismo ottocentesco, si risolve in una struttura paragonabile a quella di un romanzo di Balzac o di Flaubert: ma in una

struttura ancora mitica, nella quale la compresenza degli eventi ha risposta nella loro tipicità, cioè nel loro valere al di sopra e al di fuori di un tempo "logicizzato".

Può essere abbastanza illuminante l'osservazione del cod. (pluteo 73,16) della Biblioteca Laurenziana di Firenze. E' un codice membranaceo, in VIII°, di 228 carte. Una serie nutrita di uccelli affrontati apre e chiude il volumetto: sono bestiole dai colori vivacissimi, probabilmente buona copia di ottimi modelli antichi; alle pagine con piante tracciate molto schematicamente si alternano fogli con illustrazioni, che mi è parso di poter raggruppare sotto tre insegne: infatti un folto gruppo di miniature mostra il malato, o la malata, che prende la medicina dalle mani di un'altra persona (cc. 22r, 24r, 28v etc.); esso si può forse considerare un tutto unico con le scene in cui è rappresentato il medico che cura il paziente, come alle cc. 29v, 30v e alla c22v; in cui una paziente è distesa con aria sofferente, e un medico le fascia la fronte con una pezzuola: la didascalia dice 'de caligine oculorum'. Qui dunque in qualche maniera si tipizza la cura medica. In altri fogli sono rappresentati i raccoglitori delle piante officinali, che alle volte sono più di uno, fino a costituire quasi piccole spedizioni, come al f. 39r in cui alla base della carta è disegnato il "perestèreon hypterum" e nella parte superiore sono miniati tre uomini e un timoniere a bordo di una barca.

Ma una pagina (f.90r) sembra meglio giustifichi la collocazione di questo manoscritto tra i precursori del Tacuinum illustrato, e le ragioni non sono diverse da quelle suggerite dalle miniature del codice Pal.586. La didascalia latina decanta le proprietà miracolose del dittamo contro i morsi dei serpenti e nel far rimarginare rapidamente le ferite; in primo piano un cervo fugge incalzato da un cane, sullo sfondo un secondo cervo è inseguito da due cacciatori a cavallo che hanno già innestato le frecce nell'arco; sul terreno ondulato crescono piante stilizzate, e un alberello schematico vuol forse simbolizzare il luogo boscoso. Si direbbe che uno spirito nuovo sia qui penetrato nelle illustrazioni degli erbari e nelle relative didascalie: la fantasia del miniatore si è sbizzarrita nel rappresentare una scena di caccia, i cui rapporti col testo non appaiono, dal nostro punto di vista, troppo stringenti. Un buon passo verso la posizione critica - o diciamo pure scientifica - del Tacuinum Sanitatis, sembra, qui, compiuto. Ma in effetti nemmeno qui ci si libera dal "codice tipologico" medievale: il principio per il quale ogni cosa nel mondo, ed ogni figura o sistema di figure, significano qualche cosa d'altro da quello che sono "in esperientia": precisamente significano quell'ordine, che sta al di sopra del tempo degli uomini e del tempo della natura. Miti siffatti possono essere arricchiti - il più delle

volte con un procedimento metonimico più che metafisico: ed anche questo è ben medievale - di particolari, taluni anche apparentemente gratuiti - .

Ma ciò non smentisce, anzi conferma la persistenza della loro struttura di base - come ha ben visto per es., trattando di lingua e di letteratura del Medioevo, sopra tutti Erich Auerbach, in Mimesis.

Sembra quindi che il codice Pal 586 non possa considerarsi il diretto prototipo dei Tacuina Sanitatis: o almeno si può dire lo sia in un senso molto lato e generico: per gli stessi diritti per i quali lo è il ms. Laurenziano 73,16 e molti degli altri codici citati da Serra Baglioni (1). Così, ecco che nel Biadaiuolo fiorentino (sec. XIV), conservato nella Biblioteca Laurenziana (cod. Tempi 3), compaiono oltre al mercante (f. 2r), che contratta il prezzo delle derrate e preleva con lo stajo la merce dall'ampio recipiente, e che nella sua bottega registra le sue partite, (mentre due giovani si avvicinano al banco, provvisti di sacchi e recipienti) (2), dei contadini (f. 6v), che mietono il frumento, spingono l'asinello carico di mannelli, riuniscono il covone del grano per poi misurararlo (ed è chiaro che questa scena significa "in emblema" l'abbondanza); dei contadini che mietono, battono, misurano il grano e lo ripongono nei sacchi (f. 78v), etc. (3).

Innumerevoli sono (ed avranno un lungo seguito anche al di fuori delle illustrazioni dei libri) le raffigurazioni di botteghe e di raccolte del fieno, nei Tacuina. Nell'albero genealogico delle immagini specifiche del Tacuinum, le miniature del Biadaiuolo vanno collocate almeno sullo stesso piano delle composizioni che nel cod. pal. 586 (Firenze, Historia Plantarum) sono dedicate al Ferrum (f. 28v), in cui è rappresentato il fabbro al lavoro, e all' Antimonium, (f. 10v), dove i miniatori sono intenti all'estrazione del minerale.

Nel codice della Nazionale di Firenze v'è anche un probabile precorrimiento di una scena analoga del Theatrum della Casanatense di Roma (Ms. 4182): gli alveari con le api che ronzano intorno, che il 'secondo miniatore' dell'erbario ha solo tracciato a penna insieme con gli ultimi fogli del manoscritto.

(1) SERRA BAGLIONI, op. cit., loc. cit.

(2) descrizione in D'ANCONA, La miniatura fiorentina, II, I, Firenze, 1914, pag. 49.

(3) descrizione in D'ANCONA, La miniatura fiorentina, II, I, Firenze, 1914, pag. 50.

Naturalmente per asserire che si tratti di un precedente in senso assoluto sarebbe necessaria una conoscenza completa dell'iconografia dei trattati di argomento zoologico, mentre d'altra parte niente vieta di pensare ad ispirazioni originali e indipendenti.

Ma ricerche in questo senso, protratte oltre un certo limite, minacciano di riuscire sterili e d'essere infine un esercizio di erudizione, quale è piuttosto lontano ormai dal mio metodo. Ritengo invece che il problema più autentico per la costruzione della storia dell'arte sia quello di penetrare il linguaggio figurativo del gruppo di artisti che illustrò, alla fine del Trecento e forse nei primissimi anni del Quattrocento, i tre Tacuina (di Roma, Vienna, Parigi) e il Manoscritto romano Casanatense 459.

E, frattanto, è opportuno osservare, col Serra Baglioni(1), che lo stimolo all'osservazione diretta e fedele dei fenomeni naturali prese le mosse allo schiudersi del Quattrocento anche "dai nostri ministori che, volendo illuminare a vivo le piante e gli oggetti ricordati nei taccuini, si ispiravano non tanto alle pagine del testo, quanto alla diretta osservazione delle piante stesse, riuscendo a riprodurre con grande verità le forme e i colori, da destare ancor oggi la nostra ammirazione".

Ritorniamo dunque là donde eravamo partiti, ribadendo la constatazione che sulla fine del Trecento, si fece strada una viva curiosità per le osservazioni naturalistiche, nel cui impegno si incontrarono e si confusero gli interessi di artisti e scienziati. La testimonianza molto significativa in questo senso è il cosiddetto Erbario carrarese, a proposito del quale non si possono non tenere in considerazione i legami con l'Università padovana, come avevo anticipato già nel corso citato di molti anni fa (2), ben prima che se ne occupasse Otto Pächt. Debbo anzi precisare che, buona parte di quanto vi ho esposto e vi vado esponendo quest'anno, sviluppa gli appunti che presi allora per la preparazione di quel corso. Studi successivi, poi, non hanno fatto che confermarmi nella necessità - anche per impostare il problema del sorgere e dello svilupparsi del cosiddetto naturalismo tardogotico - di indagare a fondo l'ambiente culturale propriamente padovano della seconda metà del Trecento.

E, in primo luogo, è opportuno richiamare i numerosi elementi, che testimoniano della vitalità della facoltà di medicina

(1) SERRA BAGLIONI, op. cit., pag. 43.

(2) Dispense, pag. 56

a Padova almeno fin dal Duecento; la pergamena marciana, cui ho già accennato, è, tra le altre, una prova dell'attenzione di cui erano fatti oggetto anche nella corte carrarese gli studi di medicina e i libri di soggetto medico. Tuttavia debbo dire che il Codice Carrarese - o Libro agregà de Serapion - appare oggi, se non proprio un unicum, un esemplare senza dubbio eccezionale.

Possiamo credere che fossero parecchi gli Erbarii, che avevano funzione di libri di testo per le letture di "materia medica" (piante officinali) da parte di quei vecchi colleghi della facoltà di medicina, ma erano anche oggetto di frequente consultazione da parte del ricco signore e del modesto speciale. Ma debbo confessare di non essere riuscito a rintracciarne che pochi esemplari, che si possano ritenere verosimilmente, veneti: e, per di più, di qualità scadente e tutti variamente disseminati lungo il secolo XV. Così, oltre al Ms. Casanatense 163 descritto dal Carbonelli (1) e di cui vi proietto la riproduzione di tre tavole, potrei elencare il Ms. marciano it....z, 78 (4758), un libro della virtù delle erbe in dialetto veneziano (2); il Ms. lat. VI 250 (2479), giudicato veneto dal De Toni (3); il Mas. it. II 12 (4936) e, sempre nella Biblioteca Marciana, il Ms. it. III, II (5004), di provenienza più incerta.

Se si sfogliano le pagine dedicate alle erbe nel Ms. romano Casanatense concordemente attribuito all'epoca e all'ambiente del Dei Grassi, e si confrontano con le illustrazioni dell'Erbario Carrarese, oggi al British Museum, non è azzardato pensare non solo ad un primato scientifico e artistico dell'anonimo pittore che lavorò al Codice padovano, ma ad un suo magistero sugli specialisti illustratori contemporanei, attivi in tutta l'Italia padana. Già nel catalogo della grande Mostra di Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, del 1958 (Milano), allestito sotto

(1) CARBONELLI-RAVASINI, Commenti sopra alcune pitture e miniature italiane di soggetto medico, specialmente nell'arte di illustrare il 'Tacuinum Sanitatis' nei se. XIV e XV, Roma 1918.

(2) E. DE TONI, in "Ateneo Veneto", maggio - giugno 1908.

(3) E. DE TONI, Un codice erbario anonimo, in Memorie della Pontificia Accademia romana dei Nuovi Lincei, vol. XXI, 1904.

la supervisione di Roberto Longhi, si poteva leggere che questo erbario, che "sembra essere fra i più alti capolavori dell'arte del disegno che l'Italia settentrionale abbia prodotto nella seconda metà del Trecento, non restò.... senza eco su Giovanni dei Grassi e soprattutto su Michelino da Besozzo, ispirando le loro finissime decorazioni floreali" (1); e vi ho già ampiamente riferito le parole di ammirazione che ad esse ha dedicato l'ultimo, per ora, "editore" del codice, Gustav Ineichen. Il quale non ha dubbi sul fatto che questo grande artista sia padovano, come padovano fu il frate che tradusse - in dialetto padovano, appunto - il testo di Serapione: talchè appare strano che gli estensori del Catalogo della Mostra Lombarda non siano, in proposito, espliciti; e non solo per l'origine, o per le considerazioni generali sull'ambiente universitario padovano e sulla corte dei Carraresi, o sul fatto che l'Erbario fu prototipo, sia pure nel senso più lato con cui sappiamo di dover accogliere questo termine, del veneziano "Rinio", come già ricordavo in quel vecchio corso del 1958 (2), ed ho richiamato anche in questo, ma, soprattutto, in ragione delle caratteristiche specifiche della cultura artistica padovana negli ultimi decenni del Trecento.

"Ad un'origine padovana si pensa per le illustrazioni di una 'Acerba' della Laurenziana di Firenze (ms. pluteo 40,52)" aveva proposto il Salmi (3), e, continuando: "il manoscritto, del secolo XIV avanzato, si collega per il suo contenuto all'ambiente colto di Padova, laddove nei ricchi costumi si riflette il gusto assai greve, da 'gente nova' della corte dei Carraresi".

Sono tornato, non molti giorni fa, ad esaminare accuratamente le illustrazioni di questo codice. Dal f.34 in poi vi sono miniati animali, talora scene di caccia (ff. 51r e v.; 52r): che l'opera sia stata eseguita in ambiente padovano credo anch'io possibile anzi probabile: tuttavia non sicuramente alla corte carrarese, giacchè siamo qui ben lontani dalla intensità e dalla raffinatezza pittorica del "Libro agregà".

La qualità di queste illustrazioni è poi varia a tal punto, che si potrebbero distinguere almeno due mani diverse; in ogni

(1) Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano, 1958, pag. 35.

(2) Cfr. S. BETTINI, op. cit., loc. cit.

(3) M. SALMI, La miniatura italiana, Milano, 1955, pag.38.

caso a figure mitologiche si alternano animali, che non mi sentirei di dire siano stati riprodotti dal vero; paiono piuttosto buone copie di studi diretti. Sul retro del foglio in cui è dipinto a penna, con ritocchi ad acquarello roseo, un elefante goffissimo e stilizzatissimo, appare, affrontato ad un drago, un elefante cucciolo in cui il rilievo è suggerito con qualche abilità da tratteggi in inchiostro azzurro, e che si direbbe, per la notevole vivacità, un ricordo abbastanza immediato del vero. Non molto lontano, nel grado di disinvoltura naturalistica, da alcuni disegni del Taccuino di Bergamo, è il leopardo ad accuratissimo monocromato del f. 50r, che si direbbe della stessa mano che ha tracciato l'elefantino; il cervo che gli sta a fianco è modellato con delicate ombreggiature, che gli conferiscono un sorprendente risalto; ma la sigla del suo contorno appare ripetuta puntualmente nel capriolo di f. 57 r, il che fa pensare che si tratti di derivazioni da un prototipo.

Anche lo struzzo monocromo di f. 37r, dalla testa arguta non sembra molto lontano dagli studi di Giovannino. Ai ff. 34v e 35r sono dipinti uccelli dai colori leggeri distribuiti con brevi tratteggi; i nodi delle zampe artigliate sono accuratamente descritti, e s'è cercato di dar espressione anche al becco.

Una più ricca gamma di colori toccati quasi a guazzo, schiariti da lueggiature che suggeriscono il rilievo, si ritrova nell'upupa di f. 39v; più misurati, ma altrettanto densi e pastosi sono, a f. 40 i colori dell'avvoltoio che sormonta un cervo accosciato, un po' guasto.

Continuando a sfogliare queste pagine si vedono insetti, rondini, pesci, due rane, un gruppo di coloratissimi pavoni, una tortora che beve ad un ruscello che scorre tra rocce, e un'altra che l'osserva dal ramo di un albero piumoso.

Stupendo il cavallo di f. 33v, montato da un cavaliere dalle forme tese e scattanti, col braccio sollevato a reggere l'uccello da richiamo. Il gruppo è di un tale risalto che per facile supposizione lo si direbbe inserito da mano più tarda, come farebbe sospettare anche il fatto ch'esso non compare, come le altre figure, al termine o all'inizio delle strofe, ma è affiancato, un po' a fatica, ad una colonna scritta; senonchè l'intensità di questa pittura ha riscontro anche altrove, per es., nella figura allegorica di f. 26 v, dove la massa robusta ma agile del corpo è bilanciata dal grande scudo quadrettato. Sarà più prudente perciò parlare di oscillazioni, nell'ambito della stessa impresa pittorica.

Nel complesso, queste pagine sono documento di una cultura ricca e vivace; e, secondo me, d'accordo in questo con Salmi,

stanno a testimoniare che a Padova esistette nella seconda metà del secolo XIV una consistente tradizione nella rappresentazione di animali; talchè altra volta supposti che queste illustrazioni de l' L'Acerba oggi a Firenze possono darci in qualche modo l'idea di come sarebbero potute essere, quanto ad iconografia naturalmente, perchè lo stile appare meno eletto, le illustrazioni con figure di animali del Libro Agregà carrarese: il quale, come dicemmo, non è stato terminato; gli manca per l'appunto questa sezione, zoologica.

Naturalmente c'è stato chi ha proposto la facile ipotesi lombarda, suggerendo d'ampliare i confini della Lombardia viscontea e proponendo che, tra coloro che intesero più immediatamente la lezione di Giovannino dei Grassi, nome tanto più noto e divulgato, vi sia stato anche qualche per ora ignoto miniatore padovano, abile, ed appassionato dei soggetti zoologici almeno quanto i lombardi considerati "specialisti" in tal genere: la frequenza degli scambi, la vicinanza geografica, l'agevole migrazione dei taccuini assunti a modello spiegherebbero senza difficoltà i contatti e le assonanze.

Sta il fatto però che la "scuola lombarda", a ragion veduta, si restringe in questo momento al solo Giovannino dei Grassi; ed alla proposta che sia stata l'arte di questo ad influenzare illustrazioni quali quelle dell' Acerba 4052 della Laurenziana di Firenze si oppongono ragioni, se non altro, di cronologia comparata.

Infatti le miniature dell' Acerba non dovrebbero oltrepassare, ad essere larghi, il 1380; mentre i primi documenti relativi a Giovannino dei Grassi sono del 1389, quasi un decennio più tardi. Non è ragione perentoria naturalmente; ma in ogni caso non consente - a parte l'argomento stilistico - di sostenere l'ipotesi "lombarda".

Mario Salmi ha poi anche evocato le tracce del gusto padovano in ambiente lombardo lungo il XIV secolo. Sono i frammenti dell'affresco di una sala nel Palazzo Arcivescovile a Milano, in cui "una figura di vigorosa compattezza formale nei tratti decisi dal profilo" (1), ricorda l'Avanzo che riempie di solidi ritratti "le grandiose solenni adunanze, cui davano occasione le Sacre storie nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova, affrescate nel 1372". Anche negli affreschi "sicuramente lombardi" di Solaro appaiono "coincidenze, se non precorrimenti forse per una comune azione di Giusto de' Menabuoi nei dati

(1) M. SALMI, La pittura e la miniatura gotica, in Storia di Milano, vol. V, 1955, pag. 78.

somatici con gli ideali figurativi di Altichiero e Avanzo". A proposito del 'Guiron' della Nazionale di Parigi, anche Salmi aveva notato: "Gian Galeazzo trasporta a Milano la biblioteca carrarese. Il dubbio sull'origine lombarda del Guiron è legittimo; perchè accanto al leggerissimo modellato, anche se talvolta si sostanzia di più vivi colori, è una sicurezza formale e prospettica superiore a quella dei miniatori veduti sin qui, e che fa pensare all'ambiente veneto" (1). Così agli anteriori ritratti lombardi in rapporto con l'ambiente veneto si ricollega il 'canevarius' del ms. II D 1-2 della Capitolare di Milano, "dal meditativo profilo superiore alle possibilità di Anovelo da Imbonate" (2). E "il fermo ritratto di Gian Galeazzo Visconti", miniato da Giovannino nell'Uffiziolo, "non può non richiamare Altichiero e Avanzo, cioè ancora alla continuità di rapporti con l'ambiente veneto già notati" (3).

Come feci osservare altra volta, ai Tacuina Sanitatis "Giovannino dei Grassi diede consistenza e forme tipiche" (4); e questi libretti "divennero in breve ricercatissimi come repertori di immagini, come vere e proprie raccolte di "exempla" alla medioevale, cui gli artisti attingevano per le loro opere" (5). Sull'argomento torneremo tra poco, quando tratteremo delle favolose raccolte di opere d'arte di Jean le Magnifique, duca di Berry. -

Ma negli immediati traduttori M. Salmi notava l'appesantimento degli esempi del De' Grassi; perfino nel migliore di essi, che lavora nel ms. Casanatense 459, pur ricordando il "carattere idealizzato e la morbida pennellata" del maestro.

E quanto ai Tacuina, la traduzione degli esempi del DE Grassi gli pare elegante in alcune parti del codice di Vienna; di gusto popolare nelle forme robuste, spesso rozze, gli sembra la maggioranza delle miniature dei Tacuina di Vienna e Roma.

-
- (1) M. SALMI, op. cit., in "Storia di Milano", V, 1955, pag. 874.
- (2) M. SALMI, La pittura e la miniatura gotiche, in "Storia di Milano", Milano, vol. VI, 1955, pag. 777.
- (3) M. SALMI, op. cit., in "Storia di Milano", VI, loc. cit.
- (4) S. BETTINI, Dispense 1958-59, cit., pag. 61.
- (5) S. BETTINI, Dispense 1958-59, cit., loc. cit.

Più tardi, per definire il timbro stilistico dei Tacuina Sanitatis, L. Coletti, oltre che riferirsi alla pittura padovana del tempo, ricordò i frammenti della Bibbia scritta in padovano, conservati in parte nell' Accademia dei Concordi di Rovigo e in parte al British Museum, le cui illustrazioni P. Toesca (1) aveva detto di un miniatore mediocre tra Guariento e Giusto, e che alla mostra nazionale delle miniature tenuta a Palazzo Venezia nel 1954, vennero presentati come opera di due "diversi artisti di scuola padovana, vicini alla maniera di Giusto" (2).

Alla 'cerchia padovana' li riferì anche Salmi per certa "pesantezza formale, che sembra tarda risonanza di giotismo e si distingue per un esclusivo interesse alla narrazione"; e li diceva di due mani diverse, di cui una del Quattrocento (3).

Le carte del fascicolo di Rovigo (ms. 212) di cui vi proietto la riproduzione, echeggiano in senso lato la gustosa intimità di alcune carte del Tacuinum Sanitatis. E si può anche richiamare un foglio dell' Acerba dove è rappresentata una malata nel suo letto, alla quale viene recato da due familiari un

(1) M. SALMI, loc. cit., in " Storia di Milano", VI, pag. 781.

(2) P. TOESCA, Il Trecento, Torino, 1951, pag. 849.

(3) Già lo SCHUBRING, (Altichiero und seine Schule), aveva attribuito questa Bibbia istoriata, alla scuola padovana della prima metà del Trecento, con la precisazione che in essa si trovava la fonte dell'arte di Altichiero e Avanzo; mentre semmai ne è la derivazione. (Cfr. M. F. TURRINI, in Atti dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, 1939, pagg. 18-33, 6 riproduzioni, che fa cautamente il nome di Giusto); A. VENTURI, Storia dell'Arte, V, pag. 977, parla sprezzantemente ed erroneamente di "xilografie acqua rellate a colori semplici". L' "editio princeps" si ebbe nel 1962, a cura di Gianfranco Folena e di Gian Lorenzo Mellini ("Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento", ed. Neri Pozza). Folena studia i caratteri e il testo, riconoscendoli come padovani; Mellini affronta il problema artistico, e assegna le illustrazioni all'attività di Jacopo da Verona (di origine, ma padovano di cultura pittorica). -

'calandrinum', perchè le rallegrì la convalescenza.

Si tratta però di assonanze fluidissime, che avrebbero bisogno di una più articolata indagine filologica, ma esse hanno almeno lo stesso valore delle "affinità considerevoli" notate dai redattori del Catalogo d'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza tra i Tacuina e la cronaca Malabaila (Asti) (n.68 del Catalogo).

Nella miniatura padovana altri rapporti di timbro altrettanto generico si potrebbero elencare più che nella Chronica de Carrariensibus (Marciana, ms. lat. X, 381) dagli splendidi colori, sbiancati dalla luce, compressi dentro le forme robuste e tese dei personaggi che si affollano; più che nella Divina Commedia della Biblioteca del Seminario (ms. 67); più che nei robusti monocromi del Filostrato (ms. II II 90 della Biblioteca Nazionale di Firenze); in cui ai ff. 68v e 69 r sfilava una elegante processione di nobili donne dalle forme salde e dalle variate acconciature, nella teoria di figure femminili allegoriche dipinte e preziosamente acquarellate nei ff. 17v - 34 dell' Acerba della Laurenziana.

A proposito di esse il Salmi scriveva: "figurazioni di terrestre densità d'impianto e di un moto deciso, quasi brusco, rispondente ad una fisica gagliardia".

E ne 'La miniatura italiana', comparsa nello stesso anno del volume citato della Storia di Milano (1955), "nei ricchi costumi si riflette il gusto assai greve da 'gente nova' della corte dei Carraresi. E' lecito pensare che allora fossero penetrati a Verona raffinati influssi lombardi, favoriti da rapporti di parentela tra i Visconti e gli Scaligeri, tramite soprattutto gli illustratori del Tacuina Sanitatis".

Ma mi piace tornare alle illustrazioni dell' Acerba, tra le quali compaiono per es. figure femminili, dal gesto prezioso e dai colori eletti da sfilata di mode, e tali da preludere a Pisanello. Anche nella figura della Giustizia in Cattedra (f. 17v) i colori dell'abito (blu, rosso, giallo, verde) sono accostati con gusto prezioso; e preziosamente le perle sono intrecciate ai capelli rossicci. L'incarnato è reso con tratteggi finissimi e lumeggiature bianche. In altre figure il trattamento è più sommario, come nella Fortitudine, e nella Prudenza (ff. 18v, 19r), dove tuttavia son ricercate con minuzia le balze di pizzo dell'abito. L'attenzione del miniatore sembra concentrarsi sull'eleganza delle vesti, disegnate con linee leggere a limitare campiture riempite di colori rialzati da tocchi d'oro; fino a conseguire talvolta effetti di particolare preziosità, come nell' Avarizia (f. 24v) e nella Superbia (f. 25r): per contrasto risalta la modellazione a brevi tratteggi dell'incarnato del volto e delle mani, affusolate, a gesti sospesi.

Ma a volte, quando il soggetto suggerisce un trattamento meno aulico dell'allegoria, le forme sono salde, quasi pesanti (l'Invidia a f. 29r, l'Iracondia a f. 30v, in leggero tre quarti, con i capelli sciolti sul collo; la Gola: la donna seduta del foglio 29v, ha un'espressione soddisfatta e un po' volgare, cui corrisponde il trattamento più "realistico" delle forme).

E' utile rilevare che in questi esempi di miniatura padovana la parte più interessante, anche per un esercizio di confronto stilistico, non è quella che riguarda la figura umana. Le affinità con alcune tavole del Tacuinum sono abbastanza generiche e infine rimandano ad un'uniformità fisionomica che, analogamente a quanto avviene per i costumi e le acconciature, sembra doversi attribuire alla diffusione d'una moda. Credo dunque poco produttivo continuare a far accostamenti, per es., tra alcune donne dell'Acerba e le figure muliebri delle tavole LX, LXXIX, LXXXII nel Tacuinum Casanatense, o tra i cacciatori miniati in due fogli del codice Laurenziano e i cacciatori della tav. CXXXVII nel Casanatense.

Più utile mi sembra rilevare l'accentuazione "padovana" di naturalismo piuttosto in alcune tavole con animali del Casanatense 4182 (i Pavones di c. CXXV, i Faxiani di c. CXXX, la scimmietta di c. XLIV, le grues di c. CXXXIII, le anates e anseris di c. CXXXII), che sono paragonabili per questo aspetto alle migliori figure di animali dell'Acerba: per concludere, che le punte più "naturalistiche", in questo gruppo di illustrazioni che anche secondo me sono da ritenere padovane, si manifestano non tanto nelle figure umane, che portano un maggior peso di tipizzazione, quanto nelle immagini di piante e di animali - in certo senso più libere - .

Che poi miniatori lombardi, nel senso puntuale del termine siano stati in contatto vivace con il colto ambiente cararese, e che miniatori padovani abbiano lavorato presso la ricca corte dei Visconti, mi sembra anche conclusione piuttosto ovvia, specialmente per quanto riguarda i Tacuina che ho esaminato or ora. Mi rendo conto che l'argomento non può ritenersi esaurito (ma quale ricerca si può mai dire veramente esaurita?) e insomma che sarebbe necessaria una completa collazione di tutti i codici reperibili (il che sarebbe qui fuoriluogo, e renderebbe queste lezioni ancor più "nozionistiche", e richiederebbe un'indagine sistematica, del più vasto raggio possibile, in Biblioteche italiane e straniere, nell'intento di individuare altri possibili anzi probabili esemplari illustrati di un testo che alla fine del Trecento raggiunse probabilmente un'altissima 'tiratura'. Ma pure restringendomi a questi tre codici assunti come campioni, mi sento di poter aggiungere che il problema attributivo non si dovrebbe impostare sull'alterna-

tiva Lombardia o Veneto, colla reciproca esclusione di una regione a favore dell'altra, come è stato fatto quasi sempre finora; in altre parole, i tre codici non devono considerarsi un tutto omogeneo, in cui le caratteristiche più spiccate di alcune pagine sono risolutive per tutte le altre.

Negli ateliers, in cui artisti di provenienze disparate lavorarono alle carte destinate alle copie del popolarissimo Tacuinum, non solo, ovviamente, si verificarono scambi e suggerimenti tra i vari miniatori, ma la materiale composizione dei libretti e la loro rilegatura fu un fatto secondario e affidato ad artigiani che non dovevano e non potevano essere mossi da intenti di discriminazione stilistica.

Di qui il carattere eterogeneo dei Tacuina Sanitatis di Parigi, Vienna e Roma, che ha provocato dei tentativi non riusciti di discriminazione delle varie mani, nell'ambito dei singoli esemplari, e affermazioni e smentite, perplessità e dubbi, intorno ai rapporti tra le carte dei tre Tacuina.

Non dovremmo stupirci, se un giorno si dovesse documentare, in base a nuovi elementi, che per esempio con le carte del maestro del 'Lancelot' e del ms. 757 della Nazionale di Parigi, sono cucite, nel Tacuinum di Parigi, le carte di un miniatore padovano.

In ogni caso, la situazione culturale insieme "scientifica" e artistica dell'ambiente padovano alla fine del Trecento appare la più adatta a colmare la lacuna, che nell'ambito propriamente lombardo si inserisce a mezzo il secolo prima della splendida fioritura d'arte profana: talchè il fenomeno del "naturalismo" di Giovannino dei Grassi è ben lontano dal configurarsi come frutto di una legata tradizione locale. A conferma del dubbio che tale lacuna comporta stanno, tra l'altro, l'incerta provenienza dei fogli sparsi e dei fascicoli con soggetti prevalentemente d'animali, che Van Schendel, fautore della tesi lombarda, non ha esitato ad assegnare all'ambito visconteo; e le perplessità che suscita, per esempio, la localizzazione dei "Dictorum factorumque memorabilium libri" di Valerio Massimo (Vienna, Bibl. Naz., ms. 126) "che l' Hermann (1930, VI, I°, n. 5) ascrisse alla stessa bottega dei Tacuina Sanitatis, accettando l'ipotesi della localizzazione in Lombardia che verrebbe confermata dalla presenza del simbolo visconteo del leopardo a c. 32v. - In realtà il codice sembra opera dell'Italia settentrionale piuttosto della fine del Trecento che dell'inizio del Quattrocento, e situabile nell'ambiente padovano meglio che in quello propriamente lombardo" (1).

(1) Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano, 1958, pag. 40.

Termino qui il capitolo dei Tacuina Sanitatis, o almeno quanto mi è possibile, in queste poche lezioni, dire di essi: in particolare per quanto riguarda il contributo padovano alla loro elaborazione.

Per arrivare allo "sfruttamento" - per così dire - artistico di codeste raccolte di immagini di piante e di animali da parte dei pittori dell'ultima stagione gotica, converrebbe compiere un altro passo, cioè seguire il modo, come codeste immagini in qualche maniera isolate si inseriscano nel giardino. Il giardino è una "scoperta" del tardo Medioevo, ed è anch'esso di derivazione araba. La chiesa lo accetta come anticipo, in terra, del paradiso: ma lo stesso termine, paradiso, è parola persiana accolta dagli arabi di Bagdad e da questi estesa anche a quelli di Cordova: significa in origine "spazio cinto da mura", e si concreta nella forma di un prato fiorito, al riparo da un mondo funestato da eventi crudeli, nel quale l'amore, in ogni sua espressione, può trovare il suo appagamento. Tale è appunto il giardino come appare per esempio nella poesia provenzale, i cui legami con la poesia araba specie dell'Andalusia, già ho indicato. Infatti nel più magico di tutti i giardini, quello in cui è situato il Romanzo della Rosa gli alberi, i fiori, come è specificato, sono tratti dalla terra dei Saraceni. "Né il gusto per i giardini - osserva anche Kenneth Clark (1) - era limitato ai soli poeti. Alberto Magno, il più enciclopedico dei filosofi medievali, nella sua opera De Vegetabilibus descrive un frutteto o giardino con alberi da frutto che crescevano tra l'erba tenera, e aggiunge che "dietro le aiole erbose sono piantate molte erbe aromatiche il cui profumo diletta il senso dell'odorato, e fiori, anche, come violette, aquileghe, gigli, rose e iris che con la loro varietà affascinano la vista". Sembra la descrizione dell' "ambiente" d'una pittura gotica internazionale: di Stefano da Verona, per esempio, come vedremo tra poco.

Giacchè, ora, la nostra indagine abbandona l'ambiente padovano strettamente inteso, e in qualche modo ripercorre gli itinerari - tra la Provenza, Milano, Verona, Padova, Venezia; ma con "residenza stabile" a Padova - di colui che forse abbiamo un po' trascurato perchè non fu pittore ma poeta: tuttavia fu, sappiamo, amicissimo di Simone Martini, e può essere assunto in qualche modo come figura emblematica di questo momento (anche perchè fu "famigliare" dei Carraresi, suggerì gli argo-

(1) K. CLARK, Il paesaggio nell'arte, ediz. ital. Garzanti 1962, pag. 12.

menti per cicli d'affreschi del loro palazzo; perchè andava tra scorrendo "soloe pensoso i più disertî campi"; nell'ultimo periodo della sua vita si ritirò in campagna, ad Arquà, e così via): voglio dire ovviamente Francesco Petrarca, (del quale, tra l'altro, l'anno venturo ricorre il centenario). Interessa noi qui in modo particolare l'atteggiamento del Petrarca di fronte alla natura: esso è già, tipicamente, gotico internazionale. "Egli fu probabilmente il primo a descrivere quel sentimento che in larga misura spiega l'esistenza della pittura di paesaggio: il desiderio di evadere dal tumulto della città per trovare la pace della campagna. Andò a vivere nella solitudine della Valchiusa non, come avrebbe fatto un cistercense, per rinunciare alla vita terrena, ma per meglio goderla. "Vorrei che tu potessi sapere" - scrive ad un amico - " con quale gioia io ero libero e solo tra montagne, foreste e ruscelli". - Questa è certamente una nota molto diversa dalla paura delle foreste e dal terrore delle montagne proprii di tutti i poeti medievali, compreso lo stesso Dante.

Il Petrarca fu poi un cultore di fiori in senso moderno: non si diletta puramente della loro profusione decorativa, ma ne studia le caratteristiche e tiene un diario nel quale annota la buona o cattiva riuscita di certe piante" (1), con lo stesso animo dell'illustratore padovano del "Libro agregà de Serapiom".

Anche Petrarca, beninteso, non va più in là di questo: una volta gli accade di compiere la temeraria impresa di salire su una montagna (della Provenza tuttavia: possiamo credere non avesse la cima al di sopra dei mille metri), e ne prova sgomento. La natura infatti come l'intendiamo noi continua ad essere, per Petrarca come per ogni uomo al tramonto del Medioevo, sconfinata, inquietante, paurosa: la si può, sia da parte dei poeti che degli artisti, "razionalizzare", cioè comprendere e rappresentare in due modi: facendo d'essa il campo sconfinato e indeterminato, nel quale il prode cavaliere errante incontra le sue favolose avventure; oppure ritagliare in essa, isolare, un giardino. E sono giardini appunto quelli che ospitano le figure dei pittori tardogotici; oppure - come nell'ultima grande opera di Pisanello recentemente riscoperta a Mantova - è una vasta landa desolata, dove avvengono le avventure, i duelli, le battaglie dei cavalieri della Tavola Rotonda, alla ricerca del santo Graal.

Ma l'analisi di codesta "poetica de l'avanture" sarà condotta, come tale, cioè appunto come interpretazione di poetica, nel corso parallelo di storia della critica d'arte: sicchè d'ora in poi questi due corsi, che saranno forse gli ultimi della mia carriera di professore, si integreranno a vicenda.

(1) K. CLARK, loc. cit., pag. 16.

Qui, in sede di storia dell'arte, mi fermerò piuttosto ad esporvi la storia degli artisti e le loro opere. Ma ora ci conviene abbandonare Padova, della quale abbiamo cercato di fissare, brevemente, attraverso le illustrazioni degli erbarii, dei tacuina sanitatis, e di altri libri come l' *Acerba*, che inseriscono le figure delle piante e degli animali nelle opere e nei giorni degli uomini, per passare in Lombardia e soprattutto a Verona, dove si traggono le ultime conseguenze, gotiche tuttavia, di codesto "naturalismo". - Padova, infatti, batte altra strada, e in realtà, non sarà mai terra di gotico-internazionale. Ospita, negli ultimi decenni del Trecento, il veronese Altichiero; il quale è un gotico, ma non ancora un "gotico internazionale". Ed Altichiero stesso, qui a Padova (dove soltanto, infine, ci sono le sue opere significative) anzichè accentuare il suo goticismo aderisce alla "dimensione borghese", vale a dire cittadina, della scuola pittorica padovana che aveva avuto a suo singolare rappresentante il Guariento: anche Altichiero assume, qui, l'ambiente urbano, la città, a suo teatro. Le conseguenze propriamente gotiche dell'arte di Altichiero non saranno tratte qui, dove la struttura sociale si mantiene borghese anche durante la signoria carrarese; ma nella sua Verona, dove invece l'impronta dei grandi ghibellini, da Cangrande in poi, sarà hò fische, cortese, quindi gotica, come aveva ben visto lo Schlosser. - L'esito coerente del Trecento padovano, il cui naturalismo è per così dire scientifico-universitario, le cui strutture sono urbane, nostalgiche dunque dell'antichità romana, sarà l'arte di Andrea Mantegna; l'esito parallelo del Trecento Veronese sarà l'arte cortese di Pisanello.

Ed è significativo che, sebbene Padova sia a due passi da Verona, e sebbene Pisanello abbia avuto una fama immensa e sia stato conteso da tutte le corti italiane del suo tempo, egli sia praticamente "respinto" da Padova, dove non risulta sia stato mai chiamato, né vi abbia lasciato sia pure una pennellata. I padovani, precocemente (furono anzi i primi, a quanto risulta) chiamarono ed accolsero, negli stessi anni in cui Pisanello dipingeva a Verona ed in Venezia stessa, i fiorentini portatori del Rinascimento, fino a Donatello - che modellò qui i suoi bronzi ben prima che Pisanello morisse - .

Per concludere il discorso che abbiamo impostato quest'anno ci è dunque necessario lasciare Padova e passare a Verona, dove, lasciando i del resto modesti antefatti, cominceremo il nostro studio della personalità maggiore dell'arte gotica del luogo prima del Pisanello, e la prima che, secondo me, si esprime in linguaggio gotico propriamente internazionale: quella di Stefano.-

Le notizie su Stefano da Verona, (il quale dai vecchi storiografi era chiamato erroneamente da Zevio) sono state diligentemente raccolte dal Gerola (in "Madonna Verona", 1908). Nell'anagrafe della Contrada dell'Isola inferiore in Verona, compilata nel 1424, egli lesse: "magister Stephanus depinctor quondam Johannis etatis quinquaginta annorum": ne dedusse quindi ch'egli dovette nascere nel 1374. Una seconda anagrafe, del 1433, attesta che in quell'anno era ancora presente a Verona; ma il 23 aprile dell'anno successivo, 1434, troviamo "magister Stephanus pictor quondam Johannis de Verona", quindi senza dubbio il nostro pittore, che fa da testimone in un documento rogato a Sporminore: in esso vi si legge anche ch'egli abita nel vicino castello di Breghier (o Brughier) in Val di Non: nunc in castro Bregerio. Non sappiamo quanto la sua dimora in Trentino si sia protratta: nel 1438 è attestata la presenza d'un pittore Stefano - di cui però non è specificata la paternità - a Castel Romano sopra Riva di Trento. E' assai probabile si tratti del nostro pittore; il Degenhart lo dà per sicuro e in questo caso possiamo pensarlo sulla via del ritorno (Riva è la cittadina più meridionale del Trentino, anche oggi sul confine con la provincia di Verona): infatti in quello stesso anno 1438 Stefano è di nuovo a Verona, ed ha cominciato a dipingere l'ancona per la cappella di San Nicolò in Sant'Anastasia: possediamo il testamento del committente di questa pittura, Tommaso Salerno: vi si legge che a quella data Stefano non aveva ancora terminato di dipingere l'ancona commessagli. Dopo di ciò, non s'è trovato nessun altro documento, che lo riguardi; ma di qualche anno prima c'è una data: 1435, segnata accanto alla firma (Stephanus pinxit) sul quadro con l' "Adorazione dei Magi", già in casa Ottolini a Verona ed oggi nella Pinacoteca di Brera a Milano.

Vi sono poi altre pochissime (due per essere precisi) opere firmate, ma non datate: l'affresco, purtroppo mutilo e in cattive condizioni - anche perchè strappato da muro e trasportato su telaio: ciò che ne ha fermato la rovina, ma non ha potuto rimediare ai danni già sofferti - sulla porta laterale della chiesa di Sant'Eufemia: rappresenta Sant'Agostino in trono tra Sant'Eufemia e San Nicola che gli presentano gruppi di devoti in ginocchio: sopra, l'Annunciazione; altre figure di Santi e di Profeti oggi quasi del tutto illeggibili; - e l'affresco, pur ridotto ad una larva, staccato, trasportato su telaio, è conservato al Museo di Castelvechio -: in origine si trovava sulla facciata d'una casa in via S. Paolo: vi si può riconoscere una Madonna, con San Cristoforo e Angeli. Qualche firma si può leggere anche su alcuni disegni provenienti dalla collezione Moscardo, ora nella raccolta Lugt, e in quella dell'Albertina di Vienna.

A questi pochi dati possiamo aggiungere - non con lo stesso valore di documento, s'intende - qualche informazione del Vasari (nell'edizione del 1568 delle "Vite"), che è risultata attendibile.

Scrivono Vasari: " In San Fermo nel riscontro dell'entrare per la porta del fianco fece per ornamento di una Deposito di Croce, dodici profeti dal mezzo in su grandi quanto il naturale, ed ai piedi loro Adamo ed Eva a giacere e il solito pa rcne, quasi contrassegno delle pitture fatte da lui".

Tratti di questo dipinto furono ritrovati - e riconosciuti dal Da Lisca -, durante i restauri del 1906: sono precisamente gli "Angeli della Resurrezione" anch'essi strappati dal muro e trasportati su telai: rimane anche qualche la certo delle figure dei profeti. Sebbene così mutila e deperi ta, è questa, come vedremo, un'opera di fondamentale importanza per la conoscenza dell'arte di Stefano: lo stile del resto ha riscontro in un gruppo di disegni del maestro, conservati a Firenze e a Dresda.

Un'altra notizia del Vasari riguarda l'affresco che Stefano dipinse nella chiesa di San Francesco a Mantova. Anche questa indicazione è risultata esatta: ancora nel 1908 il Gerola aveva auspicato che nella cappella Rama di questa chiesa mento vana si facessero degli assaggi e dei restauri, intesi ad accertare la presenza degli affreschi di Stefano segnalati dal Vasari. Il consiglio del Gerola non fu seguito; ma durante l'ultima guerra le pitture riapparvero, sotto l'intonaco. Ma quella stessa guerra che li aveva fatti fortunatamente tornare in luce, li distrusse: un bombardamento del 1944 non ne lasciò sussistere che un frammento, che rappresenta l' "Estasi di San Francesco". V'è però qualche fotografia, che ci ha tra mandato l'immagine delle parti distrutte. Il frammento salvato: le fotografie di quel ch'è andato perduto, i disegni, conservati al British Museum di Londra, evidentemente tracciati da Stefano a preparazione di queste pitture, se non ci ripagano dell'opera scomparsa, sono tuttavia sufficienti a farci convinti che questo ciclo mantovano - ammirato, fra l'altro, come riferisce il Vasari, da Donatello - fosse veramente una delle crea zioni capitali del nostro pittore, e delle più significative anche: per i rapporti ch'esso additava con l'arte di altri maestri del gotico internazionale, come Gentile da Fabriano e Michele Giambono; e per la "formazione" dello stesso Pisanello.-

Questo è quanto sappiamo storicamente di Stefano; e queste sono le sue opere sicure. Ad esse (lasciando, per un momento, il problema dei disegni) possiamo aggiungere - per conformità evidente di stile - abbastanza tranquillamente le seguenti:

l'affresco con la "Madonna, gli angeli e un offerente", già nella chiesa veronese dei SS. Cosma e Damiano: staccato e trasportato su telaio, è ora conservato al Museo di Castelvecchio. Evidentemente del maestro, per l'identità di stile, ch'esso rivela, con l'affresco, firmato, sulla casa in via S. Paolo;

la "Madonna del Roseto", dipinto su tavola trasportato su tela, proveniente dalla chiesa di San Domenico di Verona, ora anch'esso al Museo, legato stilisticamente a disegni di Stefano, ed all'affresco, segnalato or ora dei SS. Cosma e Damiano;

la "Madonna col Bambino", affresco (staccato), già nel protiro della chiesa, ora nella Sagrestia della Parrocchiale di Illasi. Varii disegni, provenienti dalla collezione veronese Moscardo ed ora nella raccolta Lugt, dell' Albertina, Janos Scholz, alcuni dei quali firmati Stefanus sono evidentemente studi preparatori per questo affresco: il quale va quindi attribuito senza esitazione a maestro Stefano, in un momento intermedio tra gli "angeli" di San Fermo e la Madonna del Roseto a Castelvecchio.

Se vogliamo trarre, frattanto, da queste opere accertate, delle conclusioni, per ora nell'ordine strettamente filologico, apparirà anzitutto che la vecchia opinione, la quale faceva di Stefano uno scolaro di Martino, seguace abbastanza pedissequo di Altichiero, ha ancora qualche possibilità di essere sostenuta; malgrado gli attacchi che ad essa sono stati mossi da critici recenti. Non c'è dubbio che la vecchia credenza - che troviamo ancora condivisa dal Cavalcaselle e dal Berenson - che Stefano fosse nato nel 1397, abbia perduto ogni fondamento da quando il Gerola (1908), trovò il documento che lo faceva di 50 anni nel 1424; né si vede per quale ragione l'attendibilità di questa notizia debba essere screditata - come ha tentato di fare, sopra tutti, il Testi -: il quale del resto ha messo in dubbio anche che quel "magister Stephanus pictor quondam Johannis de Verona", abitante nel 1434 in Trentino, a Castel Bregher sia il nostro pittore; e ha dubitato persino della data 1435 sull' Adorazione dei Magi di Brera. Ma si tratta di riserve davvero eccessive, e dettate da non altra ragione che da un desiderio di polemica incontrollato. La data di nascita più probabile di Stefano rimane sempre quella del 1374-75, che ce lo fa venuto al mondo circa 22 anni prima di quanto si credesse. La differenza d'età tra Stefano e Martino non dovette dunque essere grande; ma se nel '90 Martino era già - come probabile - aiuto di Altichiero, rimane sempre ch'egli dovè essere d'una generazione anteriore a quella di Stefano. Ciò del resto è confermato dal grado di maturità linguistica avvertibile nelle opere dei due pittori: quello di Martino, (anche l'ultima, il Giudizio Universale in San Fermo) precedono d'una generazione quella di

Stefano. Martino infatti è un altichieresco, che soltanto alla fine della sua carriera assorbe modi gotici internazionali di provenienza lombarda: questo è il punto d'arrivo del suo linguaggio; mentre è il punto di partenza del linguaggio di Stefano. Nell'arte di questo infatti - filologicamente assai complessa, ma ormai totalmente gotico-internazionale - è chiaro che le strutture linguistiche derivate dall' "ouvrage de Lombardie" - le quali in Martino erano ancora l'unica componente gotico fiorita - divengono soltanto "una" delle varie componenti, di diversa origine.

Cosicchè, il voler fare di Stefano (e persino, vedremo, del primo Pisanello) dei semplici riflessi del grande lombardo Michelino da Besozzo, suona alquanto arbitrario, e sfocato. E del resto, la retrodatazione di più di vent'anni della nascita di Stefano, pone i possibili rapporti fra il pittore veronese ed il milanese in una luce alquanto diversa da quella che si vorrebbe dare come pacifica. Non sappiamo con precisione in che anno Michelino nascesse: sappiamo tuttavia che nel 1445 era ancora bene attivo, perchè lavorava in Palazzo Borromeo a Milano, come è documentato dai Libri Mastri di quella famiglia, e viveva ancora nel '50; e concediamo che potesse avere allora settant'anni: non dovette nascere quindi molto prima di Stefano. Del resto il Longhi - che forse è il più deciso assertore del valore determinante della pittura lombarda, in particolare di quella di Michelino, sull'arte di Stefano e più in generale di Verona tardogotica - ragionando anche in base al ricordo di Umberto Decembrio che parla di un'eccezionale precocità di Michelino, lo fa nascere "verso il '70 o poco dopo", cioè con due o tre anni soltanto di anticipo nei riguardi di Stefano: troppo pochi ovviamente per poter postulare (sulla base dell'età, s'intende) un rapporto da maestro a scolaro, tra i due pittori.

Ma sarà qui necessario ch'io dica rapidamente qualcosa sull'arte lombarda degli ultimi del Trecento e primi del Quattrocento: insomma sull' "ouvrage de Lombardie". Questa denominazione, come già ho detto, si ritrova negli inventari delle cose d'arte e di lusso che possedeva il duca di Berry, "le duc à la cupidité insatiable". In questi inventari si raccolgono elenchi di tesori tali, che sembrano favole.

Le residenze di Giovanni il Magnifico (ne aveva almeno diciotto, fra castelli e hôtels) non erano che scrigni monumentali pieni di gioielli: soltanto gli elenchi delle pietre preziose - diamanti, rubini, soprattutto smeraldi - occupano diecine e diecine di pagine. Poi ci sono gli oggetti d'oro - tabernacoli, cofani, etc. - (per dare un solo esempio, nella cappella del castello di Bourges è inventariato, tra mille altre cose preziose: un tabernacolo d'oro, scolpito con le rappresentazioni della Trinità, dell' Annunciazione, dei Santi Giorgio e Michele, di

quattro angeli, dei ritratti del duca e della sua seconda moglie Jeanne de Boulogne, del peso di 129 marchi e 7 onces ornato da 64 balais (in vecchio italiano balascio: rubino pallido) 47 zaffiri, 2 rubini, 2 diamanti, 226 perle -); stoffe preziose intessute d'oro e di perle; ma specialmente, opere d'arte, innumerevoli; e, ancor più particolarmente, libri ornati di miniature. Si conoscono generalmente - spesso anzi si veggono citate come le sole - le "très riches heures" di Chantilly, decorate dalle miniature dei fratelli de Limbourg; ma, secondo i Registri, di cotesti libri d'oro il duca di Berry ne possedeva almeno una ventina: talchè il suo notaio ha difficoltà ad inventariarli. Il manoscritto di Chantilly, per esempio, è indicato soltanto come "unes très riches heures"; poi leggiamo "unes très belles heures"; che può riferirsi tanto alle Petites Heures della Bibliothèque Nationale, che alle Heures di Bruxelles - ; "unes très grans moult belles et riches heures" è il manoscritto latino 919 della Bibliothèque Nationale che vi ha il nome di Belles Grandes Heures; il più perfetto dei manoscritti di questa serie, les Belles Heures della collezione Edmond de Rothschild - le cui "grans histoires" ci consolano in parte della tragica sparizione delle Heures de Turin - è inventariato con questo titolo modesto che ha conservato fino ad oggi. Già ho accennato alla ricchezza della Biblioteca del duca di Berry (fra l'altro fece tradurre anche opere del Boccaccio, dal suo segretario Laurent de Premierfait): vi erano, non soltanto libri di devozione - questa sorta di breviarii condensati, che sono i libri d'ore, nei quali ormai il contenuto religioso è soltanto una parte, e nemmeno la maggiore - ma anche una quantità di libri di soggetto profano: come romanzi cavallereschi (prevalentemente, secondo il gusto del tempo, derivati dal ciclo della Tavola Rotonda; cioè delle "aventures" dei cavalieri erranti); e raccolte di costumi, per esempio - veri e propri "figurini di moda" -, di immagini di animali - specie dei più eleganti, come uccelli, cavalli, levrieri - e infine, di figure di fiori e di piante, in particolare di quelle che si credeva avessero la virtù di guarire le più svariate malattie; derivati evidentemente dai "Tacuina sanitatis".

Gli artisti - scultori, decoratori, orafi, pittori, specialmente miniatori - che il duca di Berry chiamava al proprio servizio, o di cui si faceva raccogliere le opere, provenivano da ogni parte d'Europa: Jean le Magnifique, non badava certo alla loro nazionalità, ma soltanto alla loro eccellenza: la sua corte era veramente un crogiuolo d'arte internazionale - forse il maggiore - che sia esistito. Sicchè appaiono piuttosto curiosamente provinciali le pretese di alcuni nostri storici dell'arte, i quali, per il fatto che qualche veronese passò per

quella corte, e che soprattutto era veronese il bibliotecario del duca, vorrebbero suggerire che la pittura veronese vi ebbe importanza preponderante, anzi determinante; o quegli altri che, per il fatto che il duca si valeva, per le sue raccolte, dell'opera di quella specie di antiquario avanti lettera che fu il milanese Giovanni Alcherio, o perchè gli inventarii indicano qualche manoscritto miniato col nome di "ouvrage de Lombardie", vorrebbero dedurre che l'arte della corte del duca di Berry fu improntata dal tardogotico lombardo.

Connessione tra la Lombardia e la Francia senza dubbio vi furono; ma non tali da determinare un predominio artistico di quella su questa, giacchè, ragionando a cotesto modo, il rapporto potrebbe anche essere invertito. Infatti, in Lombardia, il crogiuolo, il luogo d'incontro dove si raccolgono, sulla fine del Trecento e nei primi del Quattrocento praticamente tutti gli artisti lombardi di valore è la "fabbrica del Duomo di Milano".

Nel 1387 questa gran chiesa, cui i milanesi tengono tanto, viene fondata una seconda volta, e vengono chiamati all'opera architetti, scultori, disegnatori, pittori, vetrai non solo della Lombardia e di altre terre dell'Italia settentrionale (specie veneti ed emiliani), ma anche di Francia, di Germania, dalle Fiandre. Nel 1389 è capo architetto Nicolò di Bonaventura, di Parigi; poi vi è un altro francese, Jean Mignot, di Compiègne; ed un fiammingo, nato a Bruges: Jacques Coene; e i tedeschi Hans von Fernach, Walter von München, etc. Gli annali dell'Opera del Duomo hanno tramandato decine di nomi di cotesti artisti (talchè è estremamente difficile riconoscere nella gran fabbrica la parte di ciascuno, specie dalle sculture); si può facilmente immaginare quale "babele linguistica" fosse quell'immenso cantiere, e come le varie parlate artistiche - delle Fiandre, della Renania, di Parigi, della Borgogna, della Lombardia, del Veneto, dell'Emilia - vi si mescolassero e fondessero - o almeno, confondessero - .Così non fa meraviglia avvertire l'eco di qualche accento lombardo per es., nelle miniature del "Livre des Merveilles du Monde" (alla Bibliothèque Nationale) eseguite tra il 1409 e il 1419 da Jacques Coene, per Giovanni Senza Paura duca di Borgogna; e, per converso, accenti di origine parigina nelle opere di Giovannino De' Grassi, o dello stesso Michelino da Besozzo. Nè poi, per es., nelle "Très riches heures" del duca di Berry vi sia una resurrezione di Lazzaro che deriva da uno schema di Giovanni da Milano ed una illustrazione che mostra il cinghiale azzannato dai cani sia quasi copiato da una miniatura di Giovannino De' Grassi, come abbiamo già visto.

Nulla di più facile che moltiplicare - ne valesse la pena - gli esempi. In questo scambio continuo; in questo venire andare e ritornare dei motivi pittorici infine, consiste pre-

cisamente il carattere internazionale del tardogotico.

Il problema è piuttosto: qual' è la "parte" propriamente lombarda in cotesto linguaggio artistico internazionale? Insomma: che cosa intendeva significare per es. Guillaume de Rully, quando, redigendo il 2 dicembre del 1403 gli inventarii dei tesori del suo duca annotava "ouvraige de Lombardie"?

Naturalmente anche su ciò le opinioni sono diverse e i pareri discordi: vi sono critici che tendono a dare una grande estensione alla locuzione, che per essi indicherebbe più o meno la miniatura lombarda sullo scorcio del secolo nel suo insieme, senza preclusioni di determinati soggetti o tecniche; altri invece che tendono a restringere il significato a quelle sole pitture (ed oggetti d'arte) che potessero venire considerati come una "specialità" lombarda (quest'aggettivo, s'intende, copriva un'area ben più vasta dell'attuale regione lombarda: doveva includere da un lato parte del Piemonte e della Liguria, dall'altro il Veneto, almeno fino a Verona - e forse Padova: a sud, è probabile arrivasse fino a Bologna).

La seconda opinione, comunque, appare la più probabile; ed appare probabile anche che nell'usare quelle definizioni non si facesse questione di "stile"; ma soltanto di soggetto. E i soggetti più trattati da codesti miniatori erano le immagini di animali e di piante. Non che dipingessero soltanto queste, s'intende; ma per es., ancora agli inizi del Trecento, uno squisito miniatore lombardo (noto come Maestro del "Tristan") illustra il romanzo di Tristano, fino al 1426 a Pavia ed ora nella biblioteca nazionale di Parigi: l'opera avrà un lungo seguito in decorazioni lombarde di romanzi cavallereschi (per es. il "Lancelot du Lac" alla Bibliothèque Nationale); ma è improbabile che coteste miniature venissero chiamate in Francia "ouvraige de Lombardie", visto che i loro prototipi erano francesi: si riconoscono nella miniatura francese del Duecento (es. quella del romanzo del Graal alla Bibliothèque Nationale). Nè i libri religiosi: salterii, evangeliari, martirologi, messali, breviarii, offizioli, libri d'ore, etc., seppure miniati anche in Lombardia potevan distinguersi come specialità lombarda; neppure le cronache illustrate, i "memorabilia", etc.

Una particolarità del gotico internazionale sono anche, già l'abbiamo anticipato, i roseti, o giardini fioriti, ove sono poste di solito le Madonne, dolci e galanti; ma neppure cotesti possono dirsi una "specialità" lombarda: sono anzi un motivo che può essere maturato in ambiente padovano e ad ogni modo si trova diffuso anche nell'arte delle valli del Reno e dell'Adige. L'origine del motivo può essere in ultima analisi, senese - : dai primi esempi a fresco passa nelle miniature a tappezzeria, specie francesi (ed anche inglesi); rifluisce nell'af-

fresco, nelle tavole (Madonne del Roseto o nel giardino, appunto, di Colonia, Innsbruck, Worcester, Illasi, Verona; Paradiso di Francoforte, etc.) persino nei deschi da parto (Fontana d'amore già Figdor; "Giardino" Lichtenstein). Rimangono, abbiamo visto, ad essere dipinti con particolare simpatia dai padovani i Tacuina Sanitatis, le Historiae plantarum e simili. Ma di ciò abbiamo già detto abbastanza.

Rimane tuttavia, come pure ho detto, il fatto che lo sfruttamento, in qualche modo esemplare, delle illustrazioni di questi libri, non avvenne in ambiente padovano, ma per opera soprattutto di Giovannino De' Grassi, del quale tuttavia abbiamo riconosciuto il debito verso i Tacuina illustrati a Padova. Il De' Grassi non fu soltanto un illustratore di libri: anzi le prime notizie che di lui abbiamo dai documenti (1389) ce lo presentano come capomastro e scultore nella fabbrica del Duomo di Milano. S'intende che in questo eterogeneo cantiere egli ebbe tutto il modo di aggiornarsi sulle maniere di disegnare, dipingere, decorare, degli artisti di varie parti d'Europa convenuti a Milano; ma già per l'innanzi è da credere egli ne fosse informato, e con interesse particolare per l'opera dei miniatori franco-fiamminghi e boemi: egli infatti ne riflette più d'un accento nelle miniature che sono di sua mano dell'Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti: databili al 1370 o 1380, in ogni modo prima che Giovannino lavorasse al duomo, prima come pittore, poi - dal 1391 - anche come capomastro e scultore (è opera sicuramente sua la "Samaritana al pozzo" sulla porta della Sagrestia meridionale). E soprattutto dovette dare il disegno per molte cornici marmoree, e "tabernacolini", d'un gotico così decisamente "fiammeggiante", che lo stesso Giovanni Alcherio già nominato - un personaggio veramente notevole per la storia del momento gotico internazionale: non era un artista sebbene dipingesse, ed a Parigi, anche coi consigli di Giacomo Coene, scrivesse un Trattato di pittura "De coloribus diversis", ma un uomo di gusto, e estimatore e protettore d'artisti, ai quali procurava ordinazioni, e insieme curava le esigenze dei "collezionisti" (come il duca di Berry) e consigliava ai fabbricieri del duomo milanese i nomi degli artisti da chiamare, e così via: un personaggio che, più che sullo scorcio del Trecento e a Milano (ma anche a Venezia e a Bourges e a Parigi: era sempre in giro per l'Europa) si vedrebbe vivere tra i grossi mercanti d'opere d'arte di Parigi o di Londra nei primi decenni del Novecento. - L'Alcherio, dicevo, dopo la morte di Giovannino De' Grassi, s'oppose violentemente a coloro che volevano continuare per la sua strada dell'irrealismo architettonico - anche perchè gli premeva accreditare presso i fabbricieri del duomo l'architetto parigino Jean Mignot, suo protetto; colui che rispose poi a quei bravi milanesi - che non riuscivano a capire come un'architettura gotica, per quanto possa indulgere

agli svolazzi fioriti e fiammeggianti, è sempre radicata in una struttura razionale - con la frase poi divenuta famosa: "Ars sine scientia nihil est". Ma Giovannino dei Grassi, infine, seguiva una linea di coerenza, disegnando i suoi tabernacolini secondo il principio della controcurva: fondamentale per il tardogotico, come aveva ben visto Henry Focillon.

"Lo stile fiammeggiante - scriveva - trae il suo nome da certi effetti osservabili particolarmente nei riempimenti e che danno al reticolo delle nervature l'aspetto ondulante della fiamma. Queste forme che possono raggiungere una grande complessità si riconducono tutte alla controcurva, dalla quale sono derivate. Si ottiene una controcurva dando continuità di tracciato a due archi sottesi dalla medesima corda, i centri dei quali sono situati da un lato e dall'altro, l' "accolade" ne mostra la figura più elementare e più nota: la curva prolungata dalla controcurva, cioè da una curva in senso contrario: il "soufflet", la "mouchette", in forma di foglia incurvata, sono applicazioni abbastanza semplici dello stesso principio. Ci si accorge subito che la controcurva, per definizione, è suscettibile di imporre un movimento particolare alle linee dell'architettura, delle quali essa tende, con il suo gioco duplice, a rompere, poi a ristabilire immediatamente l'equilibrio.....".

Abbiamo seguito più puntualmente in altri corsi, l'affermarsi e lo svilupparsi di questo principio nell'architettura tardogotica, specialmente a Venezia. È evidente che la controcurva è implicata nella combinazione di curve semplici nel disegno delle nervature del gotico "classico": in un rosone di cattedrale, per es., il contatto dei cerchi che orlano il cerchio esterno e degli archi spezzati che, simili ai petali di questo fiore immenso, si intercalano tra di essi, dà il tracciato d'una controcurva all'occhio che sappia seguirne il percorso (Parigi); così il contatto degli archi spezzati d'una finestratura o di una claire - voie di triforium col lobo inferiore del quadrifoglio che corona il sistema (Evreux). Ma è chiaro che questo disegno non diviene un "principio", che quando esso si stacca, per così dire, si isola dalle coerenze struttive dell'edificio per vivere di vita propria e proliferare per conto suo.

In un edificio gotico del XIII secolo ed anche del XIV, tutto è logico: non, s'intende, perchè l'edificio sia la forma architettonica data ad un teorema matematico, ma perchè tutte le parti si accordano l'una all'altra; ciascuna ha la sua ragione e la sua funzione in un rapporto coerente, consequenziale con tutte le altre. In ciò consiste il razionalismo, o, come altri han detto, il realismo d'una cattedrale gotica classica. L'imporsi, e lo svilupparsi fuor di misura, del principio della controcurva, che avviene sulla fine del Trecento e nei primi decenni del Quattrocento, è caratteristico precisamente del gotico

internazionale, di cui costituisce l'aspetto linguisticamente più significativo. Dall'Inghilterra alla Francia alle terre tedesche, alla Lombardia (duomo di Milano), a Venezia, si disegnano e costruiscono architetture secondo il principio della controcurva: il carattere irrazionale di questo principio è di tutta evidenza. Esso provoca infatti "una strana deviazione del senso della funzione" a favore di un effetto tutto fantastico. Attacca "i principi fondamentali delle strutture: opponendosi, almeno sul piano visivo dell'immagine, alla forza, alla stabilità delle masse. Queste scompaiono sotto un graticcio di balaustate, di gallerie, di gabbie, dove s'inseguono, s'intersecano curve e controcurve, sotto una filigrana di pietra, dove i vuoti divorano i pieni, avvolti, soffocati da uno sbalorditivo virtuosismo di cesello. Lo spazio è da ogni parte accidentato da sporgenze, perforato da ornamenti aerei, cifrato da arabeschi. Sotto gli archi e sotto le volte dei portici, come sotto le volte delle campate interne, al centro di un ricamo di vere o di false ogive, enormi chiavi di volta, spesso operate in forma di gabbie o a figure scolpite, pendono come le stalattiti dell'arte araba....."

Ciò produce un chiaroscuro mosso, balenante, (nei confronti con la grande luce uniforme, diffusa, del gotico classico) una sorta di puntinismo di luci e di ombre; ma soprattutto crea un percorso lineare ondulante, che innerva quelle fiamme di pietra: questo carattere della linea tardogotica è la più evidente manifestazione d'un "illusionismo" ottico, che dissimula ai nostri occhi le masse, apparentemente annientate, della costruzione.

Questo principio fondamentale (che abbiamo chiamato della controcurva: e che è, ripeto, il dato linguistico distintivo del gotico internazionale rispetto al gotico "classico") stabilisce inoltre, in qualche maniera, le strutture artistiche su un ritmo particolare: un ritmo a tempi multipli.

E' facile capire perchè un irrazionalismo, un illusionismo architettonico siffatto, che risolve la struttura in una superficie cromatica senza spessore, senza peso, misurata su un ritmo che continuamente si discioglie e si ricompone, sia stato accolto con favore tutto particolare, e vi abbia ricevuto una delle interpretazioni più singolari, più fantastiche e insieme più coerenti, a Venezia, cioè in una città che, per la sua forma urbanistica versata tutta in una continuità di superficie cromatica, era la più adatta ad accoglierla. Ma è opportuno ricordare che coloro che introducono nell'architettura veneziana cotesti principii del gotico propriamente internazionale, furono i lombardi, usciti dal cantiere della fabbrica del Duomo di Milano. Fu sopra tutti Matteo Raverti - ricordato negli Annali della Fabbrica del Duomo dal 1389 al 1409 - il quale, tra-

sferitosi a Venezia nel 1419, vi lavorò fino al 1436; al coronamento gotico della facciata di San Marco, alle decorazioni dell' Ospedale della Misericordia, ai portali di SS. Giovanni e Paolo e soprattutto alla costruzione della Ca' d'Oro per Marino Contarini: questo esempio, tra i più alti e significativi di interpretazione veneziana dell'architettura gotica internazionale. Onde il cantiere del Duomo di Milano, ancorchè caotico e mastodontico, e sebbene non abbia senza dubbio prodotto, nella stessa cattedrale milanese, un'opera coerente e di vero valore artistico, fu tuttavia, sul piano storico-filologico, di importanza fondamentale, per l'elaborazione e la diffusione in Italia del linguaggio gotico internazionale ai primi del Quattrocento. E non soltanto nel campo dell'architettura. Perchè gli artisti che lavorarono in quell'enorme cantiere, non erano soltanto capimastri o architetti; erano anche scultori, e non solo di "tabernacolini"; erano anche pittori, disegnatori, e soprattutto miniatori. Ed è chiaro che, se non ci si ferma ai "soggetti", ai contenuti, ma si porta l'analisi più addentro, nella struttura stessa dei linguaggi figurativi, ci si accorge facilmente che il "principio della controcurva" col suo particolare irrealismo accentuatamente lineare, non si restringe alla decorazione architettonica: è il principio informatore anche della sintassi medesima del linguaggio pittorico. Onde, da questo punto di vista - che per me, poi, è il solo punto di vista criticamente concreto ed operativo - non vi è differenza, o, peggio, antinomia tra la struttura linguistica della pittura, per es., di Giovannino De' Grassi o di Michelino da Besozzo, e quella dei disegni ch'essi - soprattutto il primo - diedero per i fantasiosi reticoli lineari dei tabernacolini, timpani di portali, guglie etc. del Duomo di Milano.

Giovannino De' Grassi è considerato normalmente - in particolare da Otto Pächt, che gli dedicò le pagine di critica più attenta, nel saggio che ho già lungamente citato - un "naturalista": uno dei maggiori esponenti, forse il massimo, del cosiddetto "naturalismo" tardogotico. Ciò perchè egli osserva acutamente, con una curiosità puntuale e inesausta, i singoli aspetti della "natura". Egli infatti è l'autore, come s'è detto, dei più tipici, più diffusi, e dobbiamo credere, esemplari, "Taccuini" di disegni: da ricordare sopra tutti il Taccuino della Biblioteca Civica di Bergamo, del quale pure abbiamo già visto qualche foglio, dove si legge, al verso del foglio 4, la scritta in gotico minuscolo "Iohininus de' grassis designavit", che forse non è una firma autografa, ma è senza dubbio del tempo suo, e ha valore di firma. In quel libretto gli studiosi hanno concordemente riconosciuto non il prototipo, che è piuttosto da ravvisare, come vedemmo, in ambiente padovano, ma l'espressione più matura dei motivi che più frequentemente ricorrono nei "Taccuina Sanitatis", nelle

"Historiae plantarum", etc., alcuni di questi che si possono attribuire almeno in parte allo stesso Giovannino (ho ricordato per es. l'Historia plantarum della Biblioteca Casanatense di Roma) continuando poi con l'opera dei molti suoi collaboratori e seguaci.

Cotesti libretti sono pieni di disegni, o di miniature, di animali, delineati nelle loro varie posizioni; e di piante, anch'esse osservate con una curiosità acuta, pungente, con le loro foglie disegnate ad una ad una nei loro diversi profili, nel gioco delle nervature; soprattutto coi lor fiori nelle loro svariatissime forme, nei loro diversi stadi di sviluppo dal bocciolo ancor chiuso alla piena apertura dei petali, e così via. Mi sembra di aver dimostrato - per quanto è possibile - che una tale carica di naturalismo deriva dall'ambiente padovano, a cominciare da quel capolavoro - situabile intorno al 1390 - che è il cosiddetto Erbario Carrarese.

Ma poichè, come pure ho osservato, Padova non fu mai gotica internazionale: nemmeno l'arte di Squarcione lo fu: si può dire che, qui, l'arte passò dal momento dell'impresa Altichiero-Avanzo, a quello fiorentino, infine a quello del Mantegna; mentre a Milano prima ed a Verona poi fiorisce il gotico "cosmopolitano", come lo chiamava Roberto Longhi.

Penso che, quando negli Inventarii del duca di Berry troviamo l'indicazione "ouvrage de Lombardie", si possa credere che si trattava appunto di coteste illustrazioni. Questi libretti, infatti, cui Giovannino dei Grassi diede consistenza e forma tipiche, divennero ricercatissimi, come repertorii di immagini, come vere e proprie raccolte di "exempla", alla medievale, cui gli artisti attingevano per le loro opere: chi avesse voluto porre un giardino fiorito a sfondo della propria Madonna, o raccontare le gesta di un santo cavaliere e cacciatore come San Ubaldo accompagnato dai suoi levrieri; o mettere nell'angolo della sua tavola una pernice, un fagiano, una quaglia; o tramare il campo dei suoi ritratti con un ventaglio multicolore di farfalle o di fiori di aquilegia e così via, sapeva dove attingere: in cotesti libretti, appunto, in cotesti repertorii le cui illustrazioni, per antonomasia andarono sotto il titolo di "ouvrage de Lombardie". -

MICHELINO DA BESOZZO -

Intorno a Giovannino De' Grassi si muove un gruppo di pittori e miniatori lombardi, alcuni dei quali anonimi; tra coloro di cui conosciamo i nomi e le opere, e che continuano abbastanza fedelmente la maniera di lui sono Pietro da Pavia, Anovelo da Imbonate, e sopra tutti Franco e Filippolo de' Veris. Costoro - in particolare questi ultimi - accentuano il carattere propriamente gotico internazionale, già così affermato nell'opera di Giovannino, della pittura lombarda: le figure, ancora alquanto corpose nei disegni del libretto di Bergamo, si fanno in essi più esili, più fluide, più lineari; e in quelle linee, si impone sempre più quello che ho chiamato il "principio della controcurva".

Come s'è visto, nell'architettura tardogotica dove il fantasioso sviluppo dei motivi lineari delle nervature, delle ogive, dei rosoni, delle finestre, si stacca dalla connessione necessaria e consequenziale, così evidente nel gotico classico, con il "corpo" dell'edificio; così nella pittura tardogotica le linee effuse ondulanti quasi non tengono più conto delle coerenze strutturali dei "corpi", ch'esse dovrebbero definire ed articolare.

Ma il maggiore dei continuatori - agli inizi probabilmente scolare - di Giovannino De' Grassi, e senza dubbio il più grande e il più squisito dei pittori lombardi di stile gotico internazionale, fu Michelino dei Molinari da Besozzo.

Le notizie che di lui possediamo sono poche, e le sue opere sicure, ancor meno. Sappiamo che al suo tempo ebbe fama grandissima: Giovanni Alcherio, per es., che incontra Michelino nel 1410 a Venezia, lo definisce: "pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi"; gli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, che lo citano per la prima volta nel 1404, lo avevano del resto qualificato "summus in arte pictorica et designamenti". E gli altri ricordi si uniscono in questa eccezionale estimazione.

Il primo documento che lo riguarda è del 1388: in quell'anno l'artista è a Pavia, dove dipinge un ciclo di affreschi nella chiesa di San Pietro in Ciel d'oro. Poi, nel 1394, è ancora a Pavia: in quell'anno una sua pala viene messa su un altare della chiesa di Santa Mustiola. Poi lo troviamo, anche lui tra i maestri della fabbrica del Duomo di Milano: la prima citazione degli Annali è, s'è visto, del 1404; ma le notizie su di lui continuano fino al 1450. Quella del 1404 riguarda soprattutto la commissione di certe vetrate per il Duomo; per altre viene pagato nel 1418, nel 1425, e nel 1442; frattanto, nel 1421 aveva dipinto, con l'aiuto del figlio Leonardo, presso

l'altare di Santa Giuditta, sempre nel Duomo.

Una data di particolare importanza è quella, che ho già ricordato, quella del 1410: in quell'anno Michelino è a Venezia; e se si pensa che due anni prima v'era passato Gentile da Fabriano, e cinque anni (o poco più) dopo vi arriverà il Pisanello, per dipingervi, accanto a Gentile, nella Sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale, si può credere senza difficoltà che il suo soggiorno veneziano non dovette essere senza conseguenze, sia nei riguardi dell'arte sua per quel che ne poté ricevere, sia nei riguardi dell'arte veneta, per ciò che poté dare ad essa.

Questa sua presenza a Venezia ha per noi importanza anche per un'altra ragione: perchè possiamo supporre che, nell'andata o nel ritorno o in ambedue, egli sia passato, come ovvio, da Verona. E poichè è presumibile che in quegli anni appunto avvenga una maturazione stilistica nella pittura di Michelino - il trapasso, se così possiamo dire, della sua prima maniera giovanile, a quella della maturità - si capisce come la notizia sia preziosa anche riguardo al problema dei rapporti di Michelino con la pittura veronese, e in particolare con quella di Stefano; e, inoltre, riguardo al problema dell'azione che sul determinarsi della sua seconda maniera poterono avere certi influssi della pittura tardogotica boema, scendenti in Italia soprattutto per la via della Val d'Adige e di Verona.

Ma, per terminare con le poche notizie, v'è ancora l'ultima, ma importante attestazione documentaria, che pure ho già ricordato: è quella del 1445, che si trae dai Libri Mastri della Casa Borromeo, relativa a lavori - non precisati, ma sicuramente di pittura - nel palazzo di questa famiglia in Milano.

Dagli Annali del Duomo sappiamo poi che nel 1450 era ancora vivo: egli dovè morire dunque negli stessi anni in cui anche il Pisanello - le cui notizie, come vedremo, si arrestano al 1449; ma non è improbabile vivesse ancora per un lustro o poco più - dipingeva le sue opere. Purtroppo però nessuna delle opere documentate di Michelino è arrivata fino a noi. Gli affreschi in San Pietro in Ciel d'oro e la pala per Santa Mustiola a Pavia, sono perduti. Le vetrate del Duomo di Milano sono andate disperse e distrutte. Degli affreschi di Palazzo Borromeo non s'è salvato che qualche frammento, nel quale è forse possibile riconoscere in mezzo all'opera preponderante dei collaboratori - di cui conosciamo i nomi: Giovanni de la Piazza e Giovanni de Vaprio - la mano del vecchio maestro. La nostra conoscenza sicura dell'arte di Michelino - o meglio, il punto di partenza per essa - si affida dunque esclusivamente alla tavoletta rappresentante il "Matrimonio mistico di Santa Caterina", conservato alla Pinacoteca Nazionale di Siena, e fir-

mata (in basso sotto l'orlo del manto azzurro della Vergine, in caratteri gotici minuscoli: "michelinus fecit". -

S'intende che un certo gruppo di altre pitture gli è stato attribuito, in modo più o meno attendibile. Enumero soltanto quelle che, a mio avviso, si possono accettare, disponendole in un certo presumibile ordine cronologico.

Nulla secondo me è rimasto, che si possa riconoscere come opera putabile di Michelino, anteriore al Quattrocento. Ma dei primi anni del secolo sono le miniature dell' Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti scritto da Pietro da Castelletto, ora alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Quest'Elogio fu pronunciato nel 1402; il manoscritto fu illustrato da miniature successive, come si trae dalla pag. 7, nell'intestazione della genealogia dei Visconti. Il libro rimase nel castello visconteo di Pavia fino ai tempi di Luigi XII, che lo portò in Francia. - Le miniature ci mostrano quello che possiamo credere fosse lo stile giovanile di Michelino: legato ancora ai modi di Giovannino De' Grassi; ma estremamente sensibile alle preziosità della miniatura francese - come notava anche il Durrieux (1911) -. Accanto alle illustrazioni di questo Elogio possiamo porre i disegni su pergamena, colorati ad acquarello, mostrandoci le figure di San Pietro e San Giacomo, del Museo del Louvre: attribuitigli dal Toesca (attribuzione generalmente accettata): sono forse, come supposero Baroni e Samek Ludovici, dei progetti per statue da porre nel Duomo: da situarsi dunque negli anni intorno al 1404. Strettamente affine alle miniature dell' Elogio è anche il disegno dell' Albertina di Vienna con l' Adorazione dei Magi ed altre figure (Toesca): disegno che, d'altra parte, mostra, specie nelle figure in alto, caratteri sensibilmente veronesi e, a dir meglio, affini ai modi di Stefano. Io porrei dunque questo disegno, che ritengo di Michelino, nel momento in cui l'artista passò da Milano a Venezia probabilmente per la via di Verona: cioè intorno al 1410.

Altre cose che, tuttavia con minore tranquillità, sono state assegnate o si possono assegnare a Michelino sono: un affresco frammentario a Viboldone (attribuitogli dal Longhi); un altro affresco (una Crocefissione) nell'eremo di San Salvatore sopra Crevenna in Brianza; le miniature di un Libro d'ore della Biblioteca Civica di Avignone, già considerate di scuola provenzale (Kahrer 1909); veneziana (da Jullien de Sénécal, 1921) e infine dal Pächt (1950) assegnate a Michelino da Besozzo.

Quanto alla cronologia di questi ultimi dipinti, è chiaro ch'essa non può anticipare troppo sul secondo decennio del Quattrocento: ad ogni modo essi riflettono un punto di stile presumibile in Michelino dopo il suo viaggio a Venezia nel 1410. Vi sono infatti, specie nella Crocefissione di San Salva-

tore e nelle miniature del Libro d'ore di Avignone, dei caratteri per me evidentemente d'origine boema attraverso Verona, che non si riscontrano, per es., nelle illustrazioni dell'Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, e che invece puntano chiaramente verso i modi pittorici del Matrimonio mistico della Pinacoteca di Siena.

Anche accettando, dunque, queste attribuzioni, che rimangono ad ogni modo le più probabili, mi sembra si possano distinguere (schematizzando) due momenti fondamentali nell'opera di Michelino: il primo anteriore, il secondo posteriore al viaggio a Venezia. Nel primo l'artista si rivela un seguace intelligentissimo, e subito dotato di una personalità propria, di Giovannino De' Grassi: tuttavia attento anche ai modi della pittura e della miniatura internazionale, ch'egli poté conoscere attraverso gli artisti convenuti nel colossale e babelico cantiere della fabbrica del Duomo, e, soprattutto, attentissimo a quanto si faceva in Francia. L'arte del periodo giovanile di Michelino è a tal punto sensibilizzata alla pittura francese, specie provenzale, che tutto quel che gli viene ora riconosciuto dagli storici più avvertiti - ad eccezione, s'intende, delle miniature dell'Elogio funebre di Giangaleazzo - è stato da altri, ed è tuttora da alcuni, attribuito a "scuola francese": così il Libro d'ore di Avignone, i disegni acquarellati con San Pietro e San Giacomo al Louvre, etc.; mentre gli influssi riconoscibili come provenienti da centri più orientali del gotico internazionale, particolarmente dal centro di Praga, così evidente nelle opere del secondo momento - per es., nel Matrimonio mistico di Santa Caterina a Siena - sono ancora pressochè assenti. -

Onde io penso si debba senz'altro assicurare al catalogo delle opere del periodo giovanile di Michelino da Besozzo, anche il dittico della collezione Carrand al Museo Nazionale del Bargello di Firenze: che mostra, nel pannello sinistro, la Vergine col Bambino tra Santi, in quello destro la Crocefissione, inseriti in una cornice riccamente scolpita, in stile gotico fiammeggiante, la quale include, in alto, figure di angeli musici, e di santi. Quando mi ritornò a mente questo prezioso "tabernacolino", subito pensai che, malgrado il suo afflato di gusto francese, nessun altro nome d'autore potesse convenire ad esso, se non quello di Michelino da Besozzo, nel momento in cui lavorava al Duomo di Milano e dava disegni per le vetrate e le decorazioni scultoree: quei disegni che, realizzati nella cornice di questo dittico, sono evidentemente di mano del medesimo autore del dipinto. E sono tanto affini a taluni di quelli eseguiti in marmo nella cattedrale milanese, che mi sembra facile previsione questa: chi avrà tempo o modo o voglia di proseguire in questa piccola ricerca riuscirà senza fatica a rintrac-

ciarne, in qualche parte del Duomo, appunto, di quasi identici. Al momento, mi vengono a mente come i più vicini, quelli delle sovrapposte delle sagrestie, più che di quella nord, opera di Giovanni von Fernach, (intorno al 1393), la sovrapposta della sagrestia settentrionale, attribuibile, quanto a disegno, a Giacomo da Campione e a Giovannino De' Grassi. E giova ricordare che il primo invito di Michelino da Besozzo a lavorare in Duomo - quando, allontanatosi il 27 aprile 1404 certo Antonio Monaco da Cortona che s'era offerto di dar un saggio della sua maestria nel far vetrate, gli si scrive "quoniam summus fertur in arte pictorica et designamenti" - riguarda le vetrate istoriate, con le quali si aveva deciso di chiudere le grandi finestre, a cominciare da quelle appunto delle sagrestie: e a queste sagrestie che si lavora in quegli anni: nel novembre dello stesso 1404 sono eseguiti due altri scomparti della vetrata già iniziata; nel febbraio 1405 si fa il pavimento, usufruendo del marmo rosso tolto dal coro della vecchia chiesa di Santa Maria. Nel 1406 si fanno i disegni delle altre due finestre e si ordinano gli armadi per custodire i paramenti ed altri oggetti liturgici; nel 1407, finalmente, le vetrate sono ultimate.

Non c'è dubbio dunque che negli anni tra il 1404 e il 1407 si lavorò alacremente per terminare le sagrestie del Duomo milanese, e sono gli anni, nei quali (almeno nel primo di essi) cade il documento che attesta la presenza di Michelino non tanto a lavorare genericamente in Duomo, ma a lavorare, precisamente per le sagrestie. Nulla di improbabile dunque che dai "designamenti" delle sovrapposte, specie della sovrapposta settentrionale e da quanto vi ci mise Giovannino De' Grassi, Michelino abbia tolto il disegno per la cornice del dittico del Bargello: composizione complessiva, proporzioni, lo stesso grado di sporgenza degli elementi, sono similissimi anzi in più di un particolare, identici; da farci convinti che siano usciti ambedue dalla medesima "scuola". -

Giova qui riferire un passo d'un articolo dal titolo "Una cornice per Bonifacio Bembo" (in "Paragone, 87, 1957, pagg. 3 sgg.); nel quale Roberto Longhi delinea la storia di coteste rarissime pitture su tavola lombarde: il destro per le sue osservazioni gli è offerto dall'esame di un trittichetto della raccolta Acton di Firenze, che egli attribuisce al pittore Bonifacio Bembo - un tardo micheliniano, operante in Lombardia dal 1445 circa a circa il 1475 - .

"Il dipinto è ancora serrato in una cornice gotica d'intaglio particolarmente profondo che, anche da solo, basterebbe a denotare la regione d'origine.... Intaglio, s'è detto, insolitamente profondo; e si è voluto intendere più profondo, più aggettante, nello spazio reale, di quel che potremmo mai trovare in un'incorniciatura di gotico toscano sempre più sottomesso

a quel piano ideale, bidimensionale così bene chiarito dallo Hildebrand nel suo classico volumetto. Quando si avverta che qui, nel triangolo incluso nella cuspide centrale, l'ornato a borchia diramata e fiammante è tratto quasi letteralmente da un esempio di "architettura scolpita, di circa sessant'anni prima, sulla porta della Sagrestia aquilonare del Duomo di Milano, il desiderio può insorgere di indagar le cause di questo durevole prepotere del "dispositivo" architettonico (che è come il contenente) nei confronti del tenue contenuto pittorico, ridotto a mera decorazione e che assimila infatti queste scenette del Bembo più alle tecniche sontuarie del vetro o della miniatura che alla vera e propria "pittura su tavola".

Questa, in Lombardia, potrebbe farsi una storia lunga e significativa"..... la quale senza dubbio avrebbe il suo "momento" centrale e risolutivo nei lavori della fabbrica del Duomo, e, forse, nell'opera stessa, ivi, di Michelino." Aggiunge Longhi più oltre: "Per quanto si faccia, occorre....scavalcare anche i tempi di Giovanni da Milano e giungere fino al 1394 per trovare la prima notizia di un polittico lombardo in pittura; ed è quello affidato a Michelino da Besozzo per la chiesa di Santa Mustiola a Pavia con la figura di San Nicola da Tolentino; perduto, purtroppo".

Dunque Michelino - sia pure per eccezione, in mezzo agli altri lombardi che si dedicavano all'arte sontuosa della miniatura o della pittura su vetro - fu, fin dalla giovinezza, anche pittore di tavole e di polittici: e del resto, l'unica sua opera indubitabile, perchè firmata, che ci rimanga: il Matrimonio mistico di Siena, è una pittura su tavola, anch'è di piccole dimensioni (75 x 57); e tale è anche il più tardo Sposalizio della Vergine ora al Metropolitan Museum di New York, anch'esso, nelle sue misura minime (62 x 45); non tavola d'altare, ma oggetto di lusso, da tenere in camera per la propria devozione privata: così com'è appunto pure il dittico del Bargello, che misura, con tutta la cornice, 90 cm. per 63 (i pannelli dipinti ne occupano meno della metà, circa 40 cm. per 25 ciascuno). Nè Michelino avea bisogno che un nuovo incentivo a dipingere tavole gli venisse - come crede possibile il Longhi - dal suo "probabile incontro con Gentile da Fabriano a Venezia sul 1410; e poi dalla lunga presenza successiva di Gentile a Brescia sebbene, anch'essa, volta soprattutto a decorazioni murali", visto che il milanese avea cominciato ben presto a dedicarsi a tali pitture: avea anzi, si può dire, cominciato con esse la sua carriera ancor giovanissimo con l'opera attestata a Pavia del 1394 (si ricordi che il pittore vive almeno fino al 1450). E il dittico del Bargello in ogni caso, non soltanto ha una cornice architettonica che è, come s'è visto, indubitabilmente dello stile e

del disegno delle decorazioni scolpite del Duomo di Milano sullo scadere del secolo; ma ha una pittura, ancora del tutto priva di qualsiasi accento riferibile a Gentile da Fabriano - inavvertibile del resto, secondo me, anche nelle opere più tarde del pittore - e che è, per stile, quanto di più "micheliniiano" si possa immaginare. I confronti con il linguaggio giovanile di Michelino, quale si manifesta per es. nell'affresco di Viboldone e soprattutto nelle miniature del Libro d'ore di Avignone, sono così evidenti, che sarebbe eccessivo insistervi.

Io ritengo dunque il dittico del Bargello, non solo opera della giovinezza di Michelino; ma senz'altro il capolavoro del pittore in questo periodo: tale in ogni caso da poter essere assunto, ben più degli altri dipinti che gli sono stati, pure attendibilmente, attribuiti, come indice massimo del "punto di stile" dell'arte giovanile di questo grande e raffinato artista. Sono lieto del resto di riconoscere che, in piena reciproca indipendenza di giudizio - ma proprio per questo, è chiaro, con maggiore probabilità di essere nel vero - la proposta d'attribuzione a Michelino del dittico del Bargello era condivisa anche dal compianto amico Costantino Baroni, il quale fu, dopo il Toesca, il maggior conoscitore dell'arte lombarda del periodo gotico internazionale. Vero è che nel recente VI volume (pag. 809) della Storia di Milano, il compilatore del capitolo dedicato alla pittura respinge la nostra assegnazione accampando che "il dittico, troppo elegantemente raffinato e troppo riccamente sontuario, non si può spostare dalla Francia del nord cui è attribuito": tuttavia, aggiungo, senza che chi così attribuisce si scomodi a far il sia pur sommario confronto con pitture coeve della Francia settentrionale; nessuna delle quali, a quanto se ne conosce, non soltanto ha cornici così patentemente milanesi, ma ha caratteri stilistici comparabili a questi, anch'essi di fondo lombardo, con ancora persistenti ricordi dell'arte di Giovannino De' Grassi. - Del resto, lo stesso compilatore sente il bisogno di aggiungere: "E ciò, sebbene dimostri, come non lo dimostra nessuna altra opera, il contatto tra il maestro di Besozzo e la pittura francese". Il che sembra piuttosto in contraddizione con quel che aveva appena asserito. E, quanto all'osservazione che lo stile pittorico del dittico sia troppo elegantemente raffinato e troppo riccamente sontuario per potersi assegnare a Michelino, sembra pure d'assai scarso peso. Nessun pittore francese dell'epoca, fino ai fratelli De Limbourg, si può dire "elegantemente raffinato come Michelino: non André Banneveu, nè Jean Malouen, nè Henry Bellechose; neppure il "naturalista" Jacques Daliwe, o il pur quasi lezioso Jacquemart de Hesdin. Ed il carattere riccamente sontuario è per l'appunto, specifico di cotesti altaroli portatili di Michelino: se il Matrimonio mistico di Siena e lo Sposalizio della Vergine di New York conservassero ancora le lo

ro cornici, si può scommettere che non apparirebbero meno "di lusso" del dittico del Bargello.

E' vero tuttavia che senza dubbio - come del resto ho avuto occasione di rilevare - Michelino, nel suo periodo giovanile, si rivela profondamente sensibilizzato alla pittura francese; mentre più tardi assumerà nel suo linguaggio pittorico (sempre originale, s'intende) accenti derivati da altri centri del gotico internazionale: in particolare, dal centro boemo.

Tracciata così, per quanto è possibile, a grandi linee la vicenda di questo pittore lombardo, possiamo ritornare all'argomento lasciato interrotto, cioè all'arte di Stefano da Verona. L'esame comparativo dei dati cronologici di cui disponiamo, ci hanno portato a respingere, in base ad essi, l'assunto che Stefano possa essere stato, e sia pure in senso quanto si voglia lato, scolaro di Michelino. Ora possiamo riprendere il discorso, passando a considerazioni più concrete per la storia dell'arte: di carattere linguistico.

Richiamo quanto ho detto poco fa: malgrado le attribuzioni probabili - tra cui quella da me avanzata, e ripresa, del dittico del Bargello - non bisogna dimenticare il dato di fatto: che nessuna opera veramente sicura di Michelino da Besozzo, soprattutto se anteriore allo Sposalizio di Santa Caterina alla Pinacoteca di Siena, è pervenuta fino a noi: e questa piccola tavola, a giudizio degli stessi più accesi sostenitori della funzione esemplare di questo artista, non può essere stata dipinta prima della fine del secondo decennio del Quattrocento. La pittura più significativa per lo stile di Michelino - non documentata, ma indubbiamente sua, anzi il suo capolavoro - : il Matrimonio della Vergine al Metropolitan Museum di New York, è concordemente assegnata al suo ultimo periodo: vale a dire al quarto, se non al quinto decennio del Quattrocento.

Aggiungo ancora, che quanto possiamo ritenere egli dipingesse nel suo periodo iniziale o almeno giovanile (ricordo: le miniature del 1403 per l'Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, di Pietro da Castelletto, alla Biblioteca Nazionale di Parigi; l'affresco frammentario di Viboldone attribuitogli dal Longhi; l'affresco con la Crocefissione di San Salvatore sopra Crevenna; le miniature del Libro d'ore di Avignone; il dittico del Bargello) stanno ad attestare, come abbiamo rilevato - ed è l'opinione del resto degli stessi sostenitori della tesi panlombarda - una "situazione" stilistica agli inizi ancora in fase pre-gotico internazionale, seguita da un'adesione a questo gusto, avvenuta soprattutto sotto lo stimolo dell'arte di Gio-

vannino De' Grassi e della pittura francese.

Ora: è ovvio che, semmai, sarebbero state queste le opere che avrebbero potuto esercitare qualche influsso sul momento formativo di Stefano da Verona: ma certo lo Sposalizio di Siena, dipinto da Michelino quando Stefano aveva suppergiù cinquant'anni, ed era quindi - è da credere - abbastanza "formato"; tanto meno il Matrimonio di New York, dipinto quando Stefano - la cui ultima notizia, nemmeno del tutto sicura, è del 1438 - era presumibilmente già morto. Eppure per una strana sfocatezza - non infrequente nella critica, specie se "engagèe" - quando si parla di "michelinismo" determinante per la formazione del linguaggio di Stefano, è proprio al "weiches Stil" di coteste opere tarde di Michelino, che si fa appello. E quando si mette a confronto l'affresco di Santa Maria del Popolo - ora al Museo Civico - di Pavia attribuito a Michelino, con gli angeli di San Fermo a Verona di Stefano, si tende a trascurare il fatto che l'affresco di Pavia, a parte che la sua attribuzione a Michelino è tra le più discutibili, è ad ogni modo databile tra il 1430 e il 1435; mentre quello di Maestro Stefano è anteriore di poco meno che un decennio (circa tra il 1420 e il 1430): quindi, semmai, il rapporto andrebbe invertito.

Ma sembra più opportuno - allo scopo di precisare le articolazioni linguistiche specifiche dei due artisti, intendo; non già per accertare uno "stato" di generica cultura figurativa largamente comune, che è già acquisito - anzichè voler far "derivare" ad ogni costo il pittore veronese dal milanese, cercare se certe meno ovvie ma innegabili affinità tra i due, non siano per avventura da riferire ad una fonte comune dalla quale ambedue avrebbero attinto. Una fonte siffatta, logicamente, va ricercata al di fuori dell'humus di cultura figurativa nel quale i due artisti affondano le loro radici: quindi fuori, rispettivamente dalla tradizione strettamente lombarda o lombardo-francese, per Michelino, e della corrente padovana-veronese, scendente fino a Martino, per Stefano. -

A questa seppur sommaria ricerca debbo premettere, che aderisco alla definizione spicciativa del Longhi, essere "mitologici" quei pittori di Colonia, cui era di prammatica appellarsi per "spiegare" le vene morbide, non solo di questi pittori veronesi o lombardi ora in esame, ma anche dei veneziani, come Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore e Zanino e giù fino a Michele Giambono. Mitologici, s'intende, in ordine all'esistenza di una piattaforma stilistica colonese determinante per il tardogotico del sudest europeo; non nel senso che a Colonia non sia esistita una scuola di pittura: tuttavia, è da precisare, piuttosto tardiva; la sua figura centrale è infatti, com'è noto, quella di Stefano Lochner, attivo tra il 1430 e il 1450: essa dunque ha poco peso sul nostro problema. E' invece anche

qui, più opportuno conservare un certo rispetto per la cronologia, e appurare se, per avventura, certe consonanze che si sono notate tra la pittura del nord Italia, e della stessa Venezia, e quella di Colonia già nei primissimi anni del Quattrocento, non siano da interpretare invece come effetto di derivazioni comuni, a Colonia e, a Verona o a Venezia. E' abbastanza chiarita, per es., l'azione che Maestro Bertram ha avuto su quel "crocchio di influenze" che fu Colonia, e, contemporaneamente, su certi aspetti della pittura veneziana, per es., di Nicolò di

Pietro; ma è anche da ricordare che maestro Bertram von Mindon (1379 - 1415), sebbene nato in Vestfalia è attivo ad Amburgo (il suo polittico della Kunsthalle di Amburgo è del 1379) dove muore nel 1415; e che nel 1375 è presente, precisamente ad Amburgo, il grande pittore Teodorico di Praga, la cui opera influisce direttamente e fortemente su quella di Bertram, e dunque sull'arte della Franconia, di Norimberga, e, indirettamente, sulla scuola di Colonia. Onde talune consonanze d'accento tra Colonia e l'Italia del nord, più specificamente il Veneto, potrebbero spiegarsi col ricorso ad una comune componente, diramata da un lato verso Amburgo e la valle del Reno, dall'altro verso la valle dell' Adige e Verona.

Per il nostro studio dell' "evoluzione pittorica" di Stefano è necessario tener presente anzitutto che nei due primi decenni del Quattrocento esiste un'unità di cultura figurativa in una larga zona dell' Europa centromeridionale, (a nord delle Alpi) che comprende la Boemia (con centro a Praga); la Germania sudoccidentale (centri a Colonia e Norimberga); l' Austria (centro a Vienna); il Tirolo (centro Innsbruck); l' Altro Adige (centro, in questo momento, più che Bolzano, Bressanone).

L'estremità propriamente germanica di questa zona si lega anche a quel che avveniva in arte al di là del Reno, in Francia; mentre l'estremità meridionale, austriaca e tirolese, risente alquanto di influssi italiani, più precisamente, altichierschi. La Natività, per es., opera di un maestro di scuola viennese intorno al 1410, oggi nella Pinacoteca di Vienna, risente ancora nella sua impostazione, di esempi risalenti ad Altichiero, e così il quadro probabilmente dello stesso maestro, certo della stessa scuola, con la Trinità, a Londra.

Agli inizi del secolo, dunque, - forse a seguito dell'andata a Vienna di Martino, che vi lasciò l'affresco votivo in Santo Stefano - i pittori austriaci si mostrano accentuatamente italianizzanti; anzi, veronesizzanti. Ma poco più tardi, con l'anonimo maestro della tavola votiva di San Lambrecht - particolarmente in questo quadro, che ad esso pittore ha dato il nome "di comodo" col quale è conosciuto, e si trova "in situ" nella Stiftsgalerie: databile intorno al 1424 - anche la pittura austriaca assume accenti decisamente gotico internazionali: che

si risentono anche in opere della stessa cerchia a Berlino, a Vienna e a Klosterneuburg. - Nella stessa Austria, un altro piccolo centro di cultura pittorica è costituito dalla "scuola di Salisburgo", rappresentata soprattutto dal "Pahler Altar" ora a Monaco, e dalla Natività di Kremsmünster: esempi di un grazioso, ma generico e poco espressivo, "sermo communis" gotico internazionale. In terre più vicine ai confini italiani, nella Stiria, il gusto gotico internazionale si colora di persistenti residui altichiereschi: esempio tipico la Madonna dell'epitafio di Ulrich Reichmecher, del 1410 c., al Landesmuseum di Graz. Scendendo ancora, ed entrando in Pusteria, troviamo nella raccolta del convento di Novacella presso Bressanone la tavola votiva di Hilprand di Passiria, del 1418, impostata ancor più decisamente "alla veronese".

In quest'ambito di cultura artistica, graziosamente ma anche alquanto impacciatamente, e genericamente gotico-internazionale, l'azione più energica - dopo che s'era attenuata nei primi del Quattrocento e infine scaduta, come forza viva, quella dell'arte veronese intorno ad Altichiero - è esercitata dal centro di Praga: senza dubbio il più vivo, il più originale, il più fecondo, dell'intera zona che stiamo considerando. Questo centro, fu uno dei più totalmente "cortesi" (voglio dire di corte) che si conoscano: più ancora forse delle corti del duca di Berry, o dei Visconti a Milano, o degli Scaligeri a Verona. Esso infatti fu creato, praticamente dal nulla, da un imperatore, Carlo IV (1346 - 1368): fu costui che fondò l'Università (la più antica dell'Europa centrale), l'Arcivescovado; e nel 1348, la prima Malerzeche (scuola pittorica); insomma l'intera Neustadt (nuova città) di Praga. -

Carlo IV, di dinastia di Lussemburgo, quindi mezzo francese, mise dapprima a capo della sua Malerzeche, o corporazione di pittori, un renano, Nicola Wurmser; ma la cultura pittorica di Praga, com'è ben noto del resto, fu aperta soprattutto, e decisamente, alle influenze italiane. Il che non era poi affatto una cosa nuova per la Boemia; anzi, si può dire era vecchia di secoli: dell'antichità e della continuità, veramente singolare, di cotesto afflusso dall'Italia, può essere indice, in certo modo esemplare, il fatto che il più antico manoscritto miniato, che, secondo ogni verosimiglianza, sia stato dipinto in Boemia, è una copia della "Leggenda di San Venceslao", conservata a Wolfenbuttel, l'autore della quale è Gumpoldo, vescovo di Mantova: il libro fu ordinato verso l'anno 1000 dalla principessa Emma moglie di Boleslav II. Più tardi, nel Duecento, l'ondata di gusto bizantineggiante che investe anche la cultura artistica boema, ha un chiaro punto d'origine: Venezia; la testimonianza più evidente ne sono forse le miniature provenienti dal convento di San Francesco, oggi al Museo Nazionale di Praga.

Esse sono venete, anzi veneziane: il loro stile è molto vicino a quello delle miniature dell' Evangelario scritto da Giovanni da Gaibana e conservato qui a Padova, nella Biblioteca Capitolare del Duomo: le quali sono per me tra le opere più significative della pittura propriamente veneziana del Duecento. Gli apporti da Venezia non cessarono poi col Duecento: furono per esempio mosaicisti sicuramente - anzi, documentatamente - veneziani coloro che in un solo anno, nel 1370-71, eseguirono il grande pannello a mosaico sulla facciata della cattedrale di San Vito, a Praga, rappresentandovi il Giudizio Universale, e ritraendovi anche lo stesso imperatore Carlo IV con la moglie Elisabetta di Pomerania. E influssi di maestro Paolo veneziano e di Lorenzo e della loro scuola sono evidenti nella pittura su tavola boema, del Trecento. -

Frattanto, era giunto lassù anche Tomaso da Modena; o almeno vi aveva inviato le due tavole che ancora si conservano nel castello di Karlstejn, e che fecero scuola. Ma, soprattutto, da questo humus di cultura figurativa così a lungo fecondato, così ricco, nacque e fiorì, nella seconda metà del Trecento, una scuola di pittura gotica originale, propriamente boema: la quale in breve, favorita dall'opera di alcuni artisti di altissima levatura, divenne la più importante di tutta l'Europa centrale, ed a sua volta ebbe una forza di espansione tale, da determinare una inversione, per così dire, della corrente degli influssi. Se finallora la cultura boema ne aveva piuttosto raccolti e subiti; ora è essa che li determina; e con tale ampiezza, ch'essi giungono a permeare, o almeno a toccare, i centri di produzione di pittura gotica internazionale tedeschi e francesi; arrivano fino a Milano, lambiscono Venezia; soprattutto invadono l' Austria e il Tirolo e di qui, scendendo per la via dell' Adige, giungono in Trentino, e a Verona.-

Il grande maestro, che diede inizio a questa splendida fioritura boema fu Teodorico - il primo capo "locale" della Malerzche, della corporazione regia di pittori, fondata, come s'è detto, a Praga nel 1348. Fra il 1357 e il 1367, questo grande pittore diede la forma e la decorazione definitive della cappella di Santa Croce di Karlstejn - i cui muri sono tuttora coperti da 127 pannelli di sua mano, che rappresentano figure di santi, di profeti, di angeli: dominati da sopra l'altare dal grande quadro della Crocefissione - .

Non posso soffermarmi quanto vorrei su queste splendide pitture: devo limitarmi a richiamare la vostra attenzione su alcuni elementi formali, tipici dello stile di Teodorico, e che da lui si trasmetteranno a scolari e seguaci. Osservate il carattere, per intenderci, espressionistico di questa pittura: l'ampiezza e insieme la fluidità dell'impostazione: la morbi-

dezza densa e pannosa, ma anche così abbandonata, dei panni, cadenti in pieghe lunghe ondulanti, allargate a campana in basso. Notate anche il tipo particolare di questi visi, irregolari, dai grossi nasi anch'essi come grondanti in basso; e i grandi morbi di occhi, umidi, intensamente vellutati, dalle iridi enormi e come immerse in un liquido luminoso.

Sono dati esterni; sono motivi morelliani questi, lo so bene, ma utili a definire il carattere distintivo, in mezzo a tutta la pittura del Trecento, del "mondo pittorico" di questo eccezionale Maestro. Dal quale discendono numerosi pittori, che imprimono alla pittura boema un'ulteriore evoluzione, che toccherà nuovamente il punto culminante con l'opera del cosiddetto Maestro dell'altare di Wittingau (o Trebon, in Céco). Più decisamente gotico, il maestro di Wittingau - che è probabilmente la più grande figura di tutta la pittura boema - è, nei riguardi di Teodorico, press'a poco nella posizione in cui si trova Stefano nei confronti di Altichiero: egli immette nei suoi dipinti (restano di lui pannelli della grande ancona che gli ha dato il nome: eseguita intorno al 1380 per la chiesa di San Grillo del Convento degli Agostiniani di Wittingau; ed altre poche cose attribuitegli; ma piuttosto della sua bottega, come la Crocefissione di Santa Barbara, proveniente dalla cappella di questa Santa presso Wittingau, oggi alla Galleria Nazionale di Praga), una spiritualità più intensa, ma soprattutto, una più effusa scioltezza e dolcezza di linee, e una gamma di colori vivi, caldi, mirabilmente accordati.

L'opera di questo domina l'arte boema dell'ultimo quarto del Trecento: è soprattutto a seguito di essa che si sviluppa, con centro a Praga, quello che è stato chiamato il "bello stile" tardogotico boemo, il quale durerà, con le sue ultime propaggini ancor vive, fino allo scoppio delle guerre hussite, ma avrà il suo periodo di massima fioritura nel primo decennio del secolo XV: tra il 1400 e il 1410 all'incirca. Uno tra gli esempi a mio avviso più caratteristici e particolarmente grazioso di questo "bello stile", è la Madonnina detta di "Jndrichuw Hradec", dipinta verso l'anno 1400, ed acquistata abbastanza recentemente (1932) dalla Galleria Nazionale di Praga. Pur dimostrandosi sensibile ad influssi occidentali (per intenderci, franco-renani) questa pittura tien fede ai dati fondamentali del linguaggio tardogotico boemo, qual era stato maturato, e portato ad eccezionale altezza espressiva, dal maestro di Wittingau. Notate il delicatissimo meraviglioso accordo dei tre colori fondamentali: azzurro pervinca del manto della Vergine, giallo ocra del rovescio del manto e del cuscino, rosa salmone del semplicissimo trono (quanto lontano dai troni elaboratissimi della tradizione padovana-veronese!); in mezzo ai quali spicca, quasi abbagliante, il bianco del drappo ricamato che avvolge il bambin Gesù: la cui

stessa figura, ne acquista una levità scorporata, da apparizione. Ma notate soprattutto il meraviglioso partito di pieghe che apre, allarga in basso il manto della Vergine.

Son questi, i dati linguistici più evidenti, che dalla scuola boema si diffonderanno perssochè in tutta l'area gotico-internazionale; e particolarmente nella scuola dell'Austria, della Slesia e del Tirolo. Tale diffusione è attestata principalmente dagli accenti d'origine boema, che possiamo facilmente avvertire in tanta pittura europea del primo decennio del secolo; ma non mancano anche notizie di documenti: per dare un solo esempio: il documento del 1404, che attesta la presenza di un quadro rappresentante la Pietà, proveniente da Praga, in un luogo così occidentale - rispetto alla zona che consideriamo - come Strasburgo.

Ed artisti venuti di Boemia sono ricordati a Milano - e non solo pittori -, e nella gran fabbrica del Duomo: (ai già noti si può aggiungere, per es., il nome di quel Venceslao di Praga, per far venire il quale dalla Boemia a Milano, con l'intento di sostituirlo a Jean Mignot, il Consiglio dei fabbricieri della Cattedrale fa scrivere a Nicolò di Alemagna, marchese di Godigliasco, perchè interponga i suoi buoni uffici presso la corte Boema: 1403. - Secondo il Ketznel (in Wiener Jahrbuch, 1934, pag. 23), sarebbe magister Wenzislaus de Castro, figlio di Peter Parler). -

Ma, come ho già detto, il "bello stile" della pittura tardogotica boema agisce con forza particolare - e lo si intende, data la vicinanza geografica e gli stretti rapporti culturali - sull'arte austriaca; e, attraverso questa, anche sull'arte dell'alta valle dell'Adige, e delle valli laterali che ad essa affluiscono: in particolare, della Pusteria - che, nel Quattrocento, si rivela la zona incomparabilmente più feconda di artisti dell'intero Alto Adige: basta pensare alla figura di Michele Pacher -.

E di qui, discende in Trentino, e a Trento stessa. A Trento poi, vi arriva anche per via diretta: per opera soprattutto del principe vescovo Giorgio di Lichtenstein, nato in Moravia, legatissimo alla corte di Praga, dalla quale poteva ottenere con tutta facilità gli venissero inviati artisti della sua terra d'origine, iscritti alla Malerzeche - che, come s'è visto, era una corporazione di pittori alle dirette dipendenze dell'imperatore - .

Sicchè non meraviglia che agli inizi del Quattrocento un pittore boemo si trovi a Trento, e vi dipinga, nella Torre Aquila del Castello (allora residenza del Vescovo) del Buon Consiglio, tra il 1406 e il 1407, gli affreschi famosi rappresentanti il ciclo dei mesi (tema di antichissima origine e di lunghissima

ininterrotta tradizione, specie medievale: la rappresentazione dei Mesi dell'anno, attraverso le "opere e i giorni": gli aspetti della "natura" - piante, animali -, e i lavori che gli uomini compiono nelle varie stagioni). -

Cotesto pittore è, con ogni probabilità, quel Venceslao, il quale da un documento dei primissimi anni del secolo, pubblicato dal Weingartner, iscrive il suo nome (Wenzel maler von Trient) nel Libro della Confraternita dell' Arlberg: nel quale è precisato anche ch'egli era pittore "di corte" del Vescovo: onde, che a lui si debbano gli affreschi della Torre Aquila, appare estremamente probabile.

Ma a questo proposito è necessario richiami l'ipotesi molto seducente del Fiocco. Secondo Fiocco ("Proporzioni", 1950), l'autore dei Mesi di Trento non sarebbe Venceslao, ma Stefano da Verona, del quale tuttavia Venceslao sarebbe un aiuto. Fiocco ragiona in questo modo: Stefano accompagnò, nel 1404 circa, gli ultimi Scaligeri fuggiaschi, Antonio e Brunoro, a Vienna; e qui dipinse, nel Duomo di Santo Stefano, l'affresco votivo con la Madonna, che accoglie appunto la preghiera di Brunoro della Scala (l'offerente inginocchiato, dal profilo "cagnazzo") accompagnato dal suo santo protettore ed omonimo, Brunone. Qui a Vienna, Stefano avrebbe incontrato un pittore boemo: Venceslao, appunto: l'avrebbe accolto come scolaro e collaboratore, l'avrebbe portato con sé, tornando a casa per la via di Trento. Fiocco pensò di aver trovato una certa conferma alla sua ipotesi, nel fatto che nel Libro della Corporazione dei pittori di Praga, un pittore di nome Venceslao (Waczlaw Pehm maler) si trova iscritto, nel 1405 circa, e poi depennato (ciò che indicherebbe ch'egli aveva lasciato la corporazione per recarsi altrove). Il Degenhart veramente ha obiettato - in "Arte Veneta, 1954, pp. 98 - 99 - che, se si conosce approssimativamente la data dell'iscrizione del nome di cotesto pittore, non si conosce quella della sua cancellazione; e che cotesto Pehm si potrebbe anche identificare con altri numerosi Venceslai, e particolarmente con un Venczeslaus menzionato già nel 1400, o con uno che risulta a Praga ancora nel 1427; ma l'obbiezione suona un po' forzata.

Comunque, secondo Fiocco, quel Venceslao, dopo aver collaborato con Stefano ai Mesi (ed anche ai "cartoni" per i ricami dei paramenti e della croce del Lichtenstein nel Duomo) di Trento, avrebbe affrescato, da solo, nel 1415, la chiesetta del cimitero di Riffiano presso Merano: le pitture hanno una scritta con quella data e con la firma del loro autore: "Hoc opus pichtavit magister Venclaus". Il quale non avrebbe dipinto soltanto questa decorazione, in Alto Adige; ma anche un affresco votivo nell'atrio del campanile di Merano, forse nel 1414,

attribuitogli dal Weingartner; una Crocefissione, molto deperita, all'esterno di San Procolo a Naturno in Val Venosta (edita dalla Haniel, che al pittore di Riffiano dedicò una monografia: "Meister Wenzlaus von Riffian, München 1940) ed anche, secondo Fiocco, la miniatura con Gardino celeste; oggi al Ferdinandeum di Innsbruck, ma pare proveniente da Novacella presso Bressanone).

Sceso poi a Verona e riunitosi a Stefano suo maestro, Venceslao vi avrebbe dipinto, nel 1432, il grande affresco intorno al monumento Serego, in Sant'Anastasia, ed anche, poco dopo il 1438, la Madonna con San Giacomo nella cappella Salerni. E sarebbe infine da identificare con quel pittore "Vincenzio di Stefano", che il Vasari nomina nella Vita di Fra' Giocondo e di Liberale da Verona; e che non potrebbe essere figlio di Stefano, visto che sappiamo che costui non ebbe figli maschi, ma solo due femmine: onde quel di: sarebbe sì patronimico, ma indicherebbe una paternità d'arte, non di natura (cosa del resto abbastanza frequente). Vasari (che risulta discretamente informato sull'arte di Verona, nella seconda edizione delle "Vite") avrebbe avuto notizia di uno scolaro di Stefano, e di esso avrebbe trascritto il nome difficile, e non comune fra noi, Venceslao, nella forma più vicina per assonanza, e più ovvia, di Vincenzio (cosa anche questa tutt'altro che rara, specie negli scritti del Cinquecento).

Questa complessa ricostruzione del Fiocco, come dicevo, seducente, non ha mancato di suscitare opposizioni - la più decisa, da parte del Degenhart - che la respinge nella sua totalità; più indulgente da parte d'altri (es. Pallucchini), che ne discutono soprattutto i particolari - per es. l'attribuzione a Venceslao degli affreschi del monumento Serego in Sant'Anastasia a Verona, etc. - . Poco giova prendere parte alla discussione: sulla quale, comunque, la mia meditata e imparziale opinione è la seguente.

Crede sia difficile contestare che il Venceslao, attestato come pittore del vescovo di Trento Giorgio di Lichtenstein, sia l'autore degli affreschi dei Mesi nella torre Aquila del Castello del Buonconsiglio. In queste pitture ben poco vi è - se questa parola ha qui un senso - di "italiano". Eseguite sicuramente tra il 1406 e il 1407, in un momento cioè nel quale, non si dice a Verona, ma - come vedremo - nella stessa pittura delle zone estreme dell' Alto Adige, quale la Pusteria, si trascinavano ancora ben riconoscibili persistenze altichieresche, esse non hanno assolutamente nulla di veronese: Sono evidentemente l'opera di un pittore immigrato, che si vale con ogni probabilità di miniature di carattere totalmente nordico; e dispone l'un dopo l'altro i suoi quadretti

su quelle pareti, senza alcun rapporto con l'architettura, senza preoccupazione per una coerente ambientazione "spaziale"; come se distendesse un tappeto, o un arazzo. Questo sistema, questa partitura, sono ovviamente, sebbene genericamente, indicativi del gusto gotico internazionale dell'area centro-europea.

Ma se andiamo a vedere più da vicino e più a fondo, e, lasciando la descrizione, sempre inefficace, dell'impalcatura generale, consideriamo le clausole linguistiche più significative, cioè le singole figure, e le loro parti, e il modo come esse sono dipinte, ci resteranno pochi dubbi sulla cultura pittorica, alla quale questo artista appartiene. Certo espressionismo, e insieme certa curiosa sfocatezza dei visi; certi occhi sbarrati; certa vivacità di piglio a contrasto con un pesante languore di forma, certo urto di colori ancora ravvisabile (malgrado le ripassature, di solito non considerate, e i completamenti evidenti, che Marcello Fogolino vi eseguì intorno al 1535 per incarico del vescovo Bernardo Clesio: la larga pennellata cinquecentesca ha dato qua e là al sottile disegno gotico un che di sfatto e di vacuo) rivelano chiaramente l'origine boema di Venceslao: anzi, più precisamente, la sua appartenenza a quel che è stato chiamato il "bello stile" tardogotico di Praga.

La pittura dei Mesi infatti deriva, in modo ben chiaro, da quella del maestro dell'altare di Wittingau; più esattamente da quella dell'anonimo diretto scolaro di questo, che dipinse, poco innanzi il 1400, la Crocefissione per la cappella di Santa Barbara presso Wittingau (ora alla Galleria Nazionale di Praga); ma, in più, mostra quell' "aggiornamento" ai modi gotico-internazionali, di probabile provenienza renana, che già abbiamo notato per esempio nella Madonna di Jindrichow Hradee, e che è caratteristico appunto di cotesto "bello stile" tra il 1400 ed il 1410: la stessa partitura generale di questo arazzo affrescato rivela la conoscenza di miniature appartenenti ad una tradizione pittorica che è quella che dà i cartoni per gli arazzi in senso proprio (cfr. certi particolari dei Mesi - per esempio - del Maggio, con scene analoghe di tappezzerie tessute ad Arras in questi anni: per es. "L'ofrande du coeur" (verso 1410) del Museo del Louvre) e che, a non più di dieci anni dagli affreschi trentini, darà il suo capolavoro nelle illustrazioni di Pol de Limbourg del calendario delle "Trés Riches Heures" del Duca di Berry, al Museo Condè di Chantilly: onde, per questa via, si spiega anche il lievissimo sentore fiammingo, avvertibile nei Mesi di Torre Aquila. -

Non sappiamo quanto questo Venceslao di Praga (che po-

trebbe ben essere quel Venceslao Pehm indicato dal Fiocco, in scritto intorno al 1405 nel Libro della Malerzeche di Carlo IV e poi depennato) si sia trattenuto in Trentino; è anche possibile egli abbia seguito le sorti del suo signore, il vescovo Giorgio di Lichtenstein, quando questi fu cacciato da Trento da Federico d'Austria, nel 1407. Ad ogni modo, non credo che - se si escludono i già ricordati cartoni per i ricami del parato dello stesso Vescovo, al Duomo di Trento - esistano nella zona trentina-altoatesina altre pitture attribuibili alla sua mano.

Ma la sua opera vi lasciò un'orma notevolissima. Inoltre: le influenze boeme vi penetrarono anche per altre vie, forse meno dirette: presumibilmente per la via dell'Austria orientale: la Carinzia, la Stiria e giù per Brunico e la Pusteria: e ciò dovette avvenire qualche decennio prima degli inizi del Quattrocento. Verso il 1372 a Castel Tirolo sopra Merano si dipinge un altare: uno dei committenti di esso aveva preso in moglie una figlia di Carlo IV di Praga; nel catalogo di opere d'arte sudtirolesi pubblicato a Innsbruck nel 1946 (pag. 10, tav. 2) se ne definisce l'autore "strettissimamente imparentato con la produzione artistica austriaca dell'epoca sotto forse influsso boemo", definizione che il Rasmo ("Cultura Atesina", 1947, 2, 1948, 1, pag. 7 dell'estratto), respinge come troppo incerta, proponendo l'attribuzione al Maestro della tavola votiva di Ocko von Vlasim, scolaro diretto di Teodorico di Praga, se non addirittura allo stesso grande Teodorico. Nel Museo di Bolzano, la tavola votiva di Giovanni Austrunek, proveniente dalla Certosa di Senales - e databile a circa il 1380) - è di impronta nettamente boema; la Crocefissione della Raccolta del Convento di Novacella (Bressanone) intorno al 1400 è, ovviamente, uscita dalla bottega del maestro dell'altare di Wittingau, etc.

E' sufficiente accertare che in questa zona, nei primi decenni del Quattrocento, si costituisce una sfera artistica, che si esprime con un proprio riconoscibile linguaggio: sebbene questo convogli e raduni, in una cornice genericamente gotico-internazionale, residui, tenacemente e lungamente persistenti, di cultura pittorica veronese d'ascendenza altichierese; ovvie simpatie per l'arte della prossima Austria; apporti più lontani, ma più efficaci, provenienti dal centro di Praga. L'argomento non è stato ancora sviscerato neppure nell'ordine filologico: onde queste osservazioni conservano alquanto di provvisorio. Mi sembra tuttavia, che sia possibile indicare due zone - s'intende tutt'altro che stagne, anzi reciprocamente interferenti - nella cultura artistica altoatesina di questo tempo: l'una ad occidente del corso meridiano dell'Adige (Merano e la Venosta), l'altra ad oriente (Bressanone e la

Pusteria). Alla zona occidentale appartiene uno dei pochi pittori largamente noti - se non altro perchè firma la sua principale opera - quel Venceslao di Riffiano, autore, come s'è visto, nel 1415, degli affreschi della chiesetta del Cimitero di questa località in val Passiria. Concordo col Degenhart, che questo pittore non si può identificare con l'autore dei Mesi di Trento, nè comunque è artista che dimostra una particolare adesione ai modi veronesi di Stefano: quegli scarsi e vaghi accenti altichiereschi che, a cercarveli, si posson risentire nella sua parlata, sono moneta corrente nel "sermo communis" di tutta la zona; e persino le "influenze" boeme sono in lui poco risonanti.

Venceslao di Riffiano (al cui nome od alla cui cerchia la Haniel, nella citata monografia, ha aggregato alquanti altri dipinti esistenti in loco) è un simpatico piccolo Maestro, pieno di freschezza e di grazia, con piacevoli inflessioni dialettali: infine, un pittore molto "alpigiano", fin nella gamma dei colori - quei curiosi verdeterra chiari, quei rosa, quei gialli, d'un timbro così caratteristico, che si ritrova in tutta la fascia delle valli alpine, fino alla Carnia e all'alto Friuli. -

Una cultura pittorica meno provinciale e più aggiornata sembra essere invece quella della parte orientale dell'Alto Adige, specie la Pusteria - che si rivela ora, e più si rivelerà in seguito, fino al grande Michele Pacher - anche la più feconda di personalità artistiche di rilievo. A questa è più opportuno volgersi, per cercar qualche maggior lume ad una possibile soluzione del problema (filologico) "dell'evoluzione" linguistica di Maestro Stefano da Verona - in particolare, della sua famosa Madonna del Roseto al Museo di Castelvecchio -.

E, basterà, per semplificare, che ci restringiamo ai due maggiori centri - se non altro per numero e varietà di pitture - di vita artistica in questa zona: il chiostro del Duomo di Bressanone e il Convento di Novacella lì presso. --