LA COMMEDIA
E L'ARTE DEL MEDIOEVO

Quanto mai s'è parlato e si parla di Dante e della Commedia! Al punto, che parrebbe davvero che a noi non rimanga nulla, se non ripeterci. Ma il fatto è, che codeste grandi opere della parola umana si connotano precisamente per la loro interpretabilità inesauribile. Ogni epoca, ogni uomo, leggendo la Commedia, ha creduto forse di riferirsi ad un *dato*, immutabile nel tempo, che stesse lì, sempre uguale a se stesso, ad aspettare le successive analisi, più o meno penetranti. In realtà, le opere d'arte non sono un dato immutabile; esse sono prese nella nostra sorte; cambiano con noi, ed ogni nostra lettura è meno una constatazione del loro essere, che una confessione del nostro esserci, e insomma diventano un paradigma di tutta la nostra, attuale, *tesi del mondo*. E che oggi, questa, dopo tutta la lotta contro Hegel e l'idealismto, dopo tutta la rivoluzione del metodo delle scienze fisiche e naturali, abbia condotto al riconoscimento (od al recupero se si vuole, o alla coscienza) che le operazioni propriamente umane si compiono nell'ordine delle strutture, non mi sembra contestabile.

E in che consiste questo metodo (non è, ovviamente, un sistema, nè una dottrina)? Consiste (e in ciò non vi è differenza sostanziale tra scienze fisiche e scienze dell'uomo: onde può essere un ponte, forse anzi quello di maggior portata, da gettare sopra il passato che ancora divide le « due culture ») nell'interpretare un insieme di fenomeni che ci presenta l'esperienza, come un campo, cioè come un sistema di relazioni reciproche, in cui ogni elemento è funzione degli altri. È chiaro che, perché ciò sia possibile, occorre che il campo sia omologo: vale a dire, che in esso ogni elemento sia connotato dalla stessa struttura logica: per cui, operando in un punto, operiamo sull'intero campo. In altre pa-

role; entro un campo omologo noi possiamo stabilire dei percorsi logici, che ci consentono di agire su eventi che, come tali, potrebbero trovarsi a livelli non omogenei. Il che può sembrare ovvio, e dunque inutile a dirsi. Ma se riflettiamo oltre il piano tecnico, ci accorgiamo che offre una possibilità virtualmente illimitata di *umanizzare* il mondo. Perché dico questo? Perché evidentemente ciò che connota l'uomo come tale fin dal suo apparire, che lo distingue specificamente da ogni altro animale anche superiore, è proprio questa capacità di simbolizzare, o se si vuole, di logicizzare, l'esperienza.

Se non respingiamo, anche noi uomini di lettere, la lezione che ci offrono la biologia e l'antropologia più recenti, constatiamo che l'esperienza di ogni altro animale anche superiore, delle stesse scimmie antropomorfe, non costituisce struttura. Ma quando l'uomo, anche il più primitivo e selvaggio, comincia a scegliere ed a scheggiare le selci in vista d'una funzione repetibile: e dunque progetta, nel tempo, una serie di azioni, imposta un ordine diacronico — quando comincia a tracciare dei segni, i quali gli fanno presente una forma, che rimane tale anche attraverso la diacronia, e dunque ne afferma la validità sincronica; quando soprattutto comincia a parlare: a nominare le cose, a legare un soggetto a un predicato, ad articolare un verbo, cioè a costruire una struttura, una catena di simboli significanti, che poi consegnerà alla scrittura: allora vi è l'uomo: comincia la vicenda dell'umanità, che è singolare, in tutta la serie zoologica. Credo non si debba aver timore di passare dal campo storico (o « spirituale ») a quello biologico; e riconoscere per es. che le strutture così tipicamente, anzi esclusivamente umane, che sono la progettazione e fabbricazione di utensili, e l'articolazione della lingua, sono in relazione con la struttura del cervello dell'uomo. In tutti gli animali il cervello è per così dire un'immagine neuromotrice dell'individuo, nella quale sono « rappresentate » le parti e le funzioni vitali del corpo: la esplorazione elettrica e la neurochirurgia hanno consentito di determinare con precisione a quali parti del corpo si riferisca ogni gruppo di cellule che formano quest'immagine (la quale risulta per così dire capovolta: le fibre che interessano la motricità della testa e dei membri anteriori, si trovano più vicine al « pavimento » cranico; quelle dei membri inferiori, prossime alla volta). Ciò è comune si può dire a tutti gli animali, specie superiori. Ma quel che distingue il cervello umano da quello degli animali non è soltanto che esso possiede un numero assai più grande di connessioni

dei propri « comandi » nervosi con l'apparato corporeo e tra loro (nell'uomo si sono contati circa 14 miliardi di connessioni cervello-cervello e cervello-corpo); ma che ha, in più, una zona « gratuita », dove convergono tutte le rappresentazioni, in situazione a così dire di libertà.

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

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

È chiaro, che lo strumento fondamentale per tali operazioni è la lingua. Essa è appunto un sistema di segni, che Sausurre definiva *arbitrarii*: infatti non v'è nessuna ragione, nessuna legge, perché il mammifero a quattro zampe amico dell'uomo si chiami *cane* o *chien* o *dog* etc., e non con un altro qualsiasi gruppo di suoni, i quali in ogni caso in nessun modo rappresentano il concreto dell'animale-cane: sono pure convenzioni, puri simboli. In coerenza col discorso fatto finora, noi potremmo dire che l'arbitrarietà del segno linguistico corrisponde all'« indifferenza » della

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

Non vorrei sembrare extravagante; ma non mi sembrerebbe buon consiglio quello di respingere i risultati, utili anche alla nostra critica, cui sono giunti in questo ultimo decennio i maggiori scienziati e specialisti: mettendo a confronto, soprattutto, i dati paleontologici e le osservazioni della neuro-fisiologia. Lo studio dell'evoluzione parallela del corpo e del cervello e delle manifestazioni tecniche ed estetiche permette di impostare una vera e propria « paleontologia del linguaggio », in virtù della quale la nostra *ricerca d'origine* assume un significato nuovo e, se non mi illudo, più convincente: saldando appunto la dictomia tra scienze naturali e scienze dell'uomo — o anche si potrebbe dire, tra corpo e spirito — che per tanti secoli ha imperato nel pensiero europeo. Anticipando e semplificando: il corpo ci apparirà il luogo degli eventi; lo spirito (o l'anima, se preferite) il luogo delle strutture. O in altre parole: il corpo, il ricettacolo delle esperienze individuali; lo spirito, il campo operativo delle esperienze sociali. Un ulteriore sviluppo di queste riflessioni ci consentirà fors'anco di compiere un'ulteriore saldatura: tra lo strutturalismo (e dunque la linguistica, la sematica, il comportamentismo, infine, la sociologia: tutti fatti sociali: campi di comunicazione, impensabili al di fuori d'una società di comunicanti) e la fenomenologia, specie nell'interpretazione del compianto Merleau-Ponty, saldatura che sembra essere uno dei problemi più attuali degli studiosi, oggi, di maggior impegno.

Si vedrebbe allora, abbastanza facilmente che le strutture si evolvono, sono diacroniche; gli eventi, che appartengono a « *le propre du corps* » non si evolvono, sono sincronici; perciò, se possiamo parlare di evoluzione dei *linguaggi* artistici, connessa con l'evoluzione delle altre sfere della società, non possiamo far altrettanto per gli *eventi* dell'arte: un'opera d'arte è sempre compiuta e sempre presente: ce lo conferma anche la più banale esperienza: noi possiamo apprezzare un'opera preistorica, eseguita millenni e millenni or sono, quanto un'opera greca antica, o del

Medioevo, del Rinascimento, o dei nostri giorni. Nell'evoluzione delle strutture, un momento fondamentale, almeno per la civiltà europea, di cui la Divina Commedia è una delle maggiori « forme simboliche », è segnato dalla nascita e dalla costituzione della città. È un argomento che svilupperò tra poco con maggior ampiezza. Per ora basti osservare che la Commedia è la rappresentazione d'una città, umana e divina insieme; un *cosmo*, le cui strutture non sarebbero comprensibili al di fuori della dimensione urbana. La quale a noi europei, oggi, sembra l'unica dimensione, o almeno la più elevata e la più tipica — ma in effetti ve ne son altre: vi è ancora quella nomadica, quella del « pensiero selvaggio », ecc.

La città può anche essere da noi assunta utilmente come « pattern », o modello, di cultura per un'indagine sulle strutture caratteristiche dell'arte — e non soltanto dell'arte — italiana del Medioevo, specie in rapporto con quello della rimanente Europa occidentale.

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

Questa *intenzione*, secondo me, può avere il suo collaudo forse più pertinente e più operativo, nella fedeltà al « principio della città »: una fedeltà che distingue l'Italia, come sua connotazione propria, dal resto dell'Europa nel Medioevo.

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

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

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

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

Già nei villaggi, divenuti intorno al quarto millennio avanti Cristo città mercantili, erano apparsi i più antichi zigurrat, simboleggianti il perno dell'Universo, in cui si consuma in nozze rituali l'unione generatrice di vita tra i poteri della terra (madre) e del cielo (padre). Nel 3500 (possiamo fissare il momento quasi con esattezza, in base allo strato archeologico detto Uruk B) la comunità sumerica fonda quella struttura, insieme urbanistica e

culturale, che rappresenta il nucleo embrionale di tutte le civiltà in senso proprio, etimologico (strutture fondate sulla civitas): la città-stato ieratica. La intera città, non solo la zona del tempio, è ora considerata un riflesso sulla terra dell'ordine cosmico: un mesocosmo sociologico, istituito da sacerdoti tra il macrocosmo dell'universo ed il microcosmo dell'individuo, per rendere visibile la forma una ed essenziale del tutto. Insomma, in quel momento si chiude, si misura il *Lebensraum,* per l'innanzi itinerante, senza limiti preventivi, entro uno spazio che potremmo chiamare raggiante, accentrato intorno ad un perno (zigurrat, palazzo sacro, tempio), che è il punto nel quale si fissa il rapporto verticale, immobile, della terra col cielo, dell'uomo con Dio. Il modo caratteristico di simboleggiare il mondo (lo spazio e il tempo) di queste prime città, e poi di tutte le civiltà urbane, è quello di integrarne l'immagine per superfici opposte: il cielo e la terra; il punto dove ci troviamo, e l'orizzonte: di richiamare a sè per cerchi successivi l'esperienza spaziale finché si spenga ai limiti dello sconosciuto — cui i Greci poi daranno meravigliosi nomi.

Ecco un esempio, dove il metodo strutturale ci consente di praticare un taglio sincronico in un campo di simboli siffatto: non solo l'urbanistica e l'architettura, ma anche le arti figurative, assumono una struttura che è omologa a *questo* spazio: diventano anch'esse forme radicate al suolo, statue che stanno, pitture che hanno corpo, si sviluppano nelle tre dimensioni e fino nelle loro ultime articolazioni plastiche manifestano codesto carattere di spazialità orbitante intorno ad un perno: sono cristalizzazioni d'uno spazio raggiante. Più ancora: come la forma della città si imposta su un tracciato geometrico, così il corpo sociale si struttura su schemi gerarchici o funzionali, e si irreggimenta anche il tempo « naturale », agrario od astronomico, entro il reticolo del *calendario* con le sue scadenze ricorrenti; e le stesse azioni degli uomini vengono classificate, schedate; e persino il comportamento del sovrano e del sommo sacerdote viene regolato da leggi inderogabili — cerimonie, riti, liturgie etc. — predisposte in una determinata forma e in un determinato ordine — e tutto questo viene consegnato, con l'uso della scrittura, che nasce appunto per questo con la città, in « tavole » che hanno un valore assoluto, divino: al punto che ogni trasgressione viene pagata con la vita del singolo: cioè con l'eliminazione di quell'elemento disturbatore che, creando disordine, metterebbe in pericolo il sistema (ciò che lo stesso Socrate ammetterà, anzi difenderà col sacrificio di se stesso). Più ancora, è la lingua umana, che con la nascita della città assume quelle articolazioni strutturalmente omologhe a tutto codesto campo, che ancor oggi stanno a fondamento del maggiore e più diffuso sistema di comunicazione della nostra vita. Delle primissime città (sumeriche per es.) non ci sono pervenuti che calendari e schedarii — che hanno pure, come tali, un grande significato —; tuttavia non c'è dubbio che sia stata la cultura dei Greci a dare la massima articolazione, nell'antichità alla struttura d'una lingua *urbana*: ed il simbolo più pregnante può esserne il sillogismo aristotelico — il quale fissa lo statuto più tipico, forse, d'una struttura siffatta, perché è tutto fondato sul postulato della serialità di enti omogenei. Ed il sillogismo aristotelico è quello che sta alla base anche di tutta la *struttura* della *lingua* della Commedia di Dante; onde questo mio « rifarmi alle origini » non è stato, come forse poté sembrare, un esercizio gratuito. Come si potrebbe comprendere davvero, voglio dire, al di fuori delle descrizioni d'occasione e delle effusioni rettoriche il valore radicalmente umano della Commedia, senza dare un senso alla constatazione ch'essa è e vuol essere una immagine totale del mondo, inteso come cosmo, cioè come struttura razionalmente ordinata in un determinato modo, che è per l'appunto quello che si fissa, nella storia degli uomini, con l'istituzione delle città: la cui dimensione resta alla base della polis greca e dell'impero romano, e resiste anche al recupero « esistenziale » del pensiero cristiano, ed all'irruzione di preistoria: — cioè all'inquietudine nomadica delle invasioni barbariche?

La *Commedia* è *una città di Dio*: è un microsomo, che riflette, nella sua struttura, quella simbolizzazione logica dell'esperienza, del mondo, che ha il suo primo paradigma nelle città ieratiche sumerica, mesopotamica, greca, romana e bizantina. Cambia l'esponente religioso; ma i parametri della struttura restano fondamentalmente i medesimi.

E non c'è bisogno d'aggiungere che anche questa impalcatura ha il suo valore di creazione umana, perché questa non si esaurisce nel gesto immediato e arbitrario. Senza dubbio il sillogismo aristotelico ed il nominalismo scolastico non dicon nulla dei sentimenti, degli accadimenti puntuali; come il cerchio o il quadrato della geometria di Euclide non dicon nulla di figure di cui si possa avere reale esperienza: anzi è escluso che esistano in natura figure esattamente quadrate o circolari, come quelle che postula la geometria di Euclide. È chiaro anche troppo che le

« punte esistenziali » d'ogni espressione del vivente sono non soltanto simbolizzate, ma rapportate a quel particolare codice di simbolizzazione d'un cosmo « controllato », che è la dimensione urbana. Ma son pure stati creati dagli uomini e dunque non possiamo concludere, con Croce, che il valore creativo della Commedia non è nella struttura, ma negli eventi. Potremmo dire tutt'al più che il mito che simbolizza gli eventi, nella Commedia, non è quello stesso che impalca la struttura del poema. Ma che infine un siffatto codice abbia promosso quel che si dice il progresso dell'umanità; lo sviluppo delle società « calde » — (che cioè non permangono immobili a un grado zero di storia, come le società primitive, le quali funzionano, per riprendere un paragone di Lévi-Strauss, meccanicamente, come orologi; ma agiscono dinamicamente, come macchine a vapore, sfruttano cioè una provocata differenza interna di potenziale, e perciò si sviluppano ma anche consumano: sono *entropiche*); che abbia portato a risultati vistosissimi in campo scientifico etc. etc. non è dubitabile. Ma dobbiamo riconoscere senza paura che ha anche omologato l'esistenza umana; l'ha uniformata a modelli semantici e di comportamento, al di fuori dei quali la maggior parte degli uomini civili ormai non è più in grado non solo di comprendere; ma di *vivere* il mondo. Noi siamo irretiti dai parametri dello spazio e dalle scadenze del tempo, che noi stessi abbiamo strutturato in questa maniera inevitabile. Siamo presi nella trappola che noi stessi, con un lavoro di millenni, ci siamo preparati con tanta cura: al punto che quasi non siamo più in grado nemmeno di immaginare altre dimensioni.

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

Il Medioevo europeo sorge, è ben noto, dalle invasioni barbariche nelle terre del vecchio impero romano. Si tratta, come aveva ben visto il Focillon, di una « irruzione di preistoria »: in termini più attuali, di una inserzione di « pensée sauvage » (al senso di Lévi-Strauss), che provoca una serie di affioramenti per così dire verticali nella distesa diacronica della civiltà urbana « antica »: onde il frantumarsi di questa in una martellata struttura paratattica, che sarà caratteristica del Medioevo occidentale: nell'architettura, nell'urbanistica, nelle arti figurative, nei contesti

sociali e giuridici, nella poesia, nella lingua stessa, dove la mirabile sintassi del latino si discioglie, a favore di quella paratassi, che alla lunga darà origine ai volgari neolatini.

La cultura dei barbari non era infatti *urbana;* e quando essi occuparono l'impero romano e conobbero le città, s'accanirono a distruggerle: più forse che per « tedesca rabbia », perché le sentivano radicalmente diverse da tutto il loro essere e vivere; o le abbandonarono ai latini sopravissuti, 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 lotta del principio cittadino, cioè del convivere su un piano di convergenza competitiva, entro un organismo unitario ma in sé articolato secondo le varie funzioni, contro il principio feudale, che impone una scala gerarchica fissa di poteri precostituiti immutabili, è opera fondamentalmente 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 d'aver finalmente dato concretezza alla struttura fondamentale della propria vita e del proprio destino: alla città, di cui i popoli d'Italia nei secoli prima del Mille avevano conservato il rimpianto, appena medicato dalle leggende, dalle superstizioni persino, che avevan tramandato il ricordo e il prestigio dei « mirabilia Urbis ». Talché infine un imperialista, un internazionalista come Dante, non esiterà ad affermare, falsando la storia, che la città di Fiorenza è figlia privilegiata di Roma, costruita « ad imaginem suam atque similitudinem ».

Giova por mente alla presenza di cotesto *principio*, per comprendere 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 sé 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 perché 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, insomma di quanto forma il corpo organico dei Comuni italiani. Tale struttura articolata si ritrova nel contesto linguistico dell'arte italiana dopo il Mille: ne costituisce anzi il carattere distintivo.

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

Firenze, dunque, dà il colpo di grazia alla rappresentazione medievale del mondo e imposta le premesse del mondo moderno: un mondo che non è teologico ma critico. Tuttavia, la struttura di questo nuovo mondo — che sarà quello di Leonardo, di Cristoforo Colombo, di Galileo: aperto a tutte le conquiste — è

nell'ordine del recupero appunto di quella *città,* di cui nel Medioevo la Commedia costituisce senza dubbio la maggiore, la più piena e più alta, la più significante e geniale « forma simbolica ».

La maturazione, in senso immediatamente premoderno, avviene infatti a Firenze ad opera di Arnolfo, di Giotto, di Giovanni Pisano, in quegli anni a cavallo degli inizi del Trecento, che sono quelli a così dire « centrali » anche per l'invenzione della Divina Commedia.

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

La coesione d'una massa invece è garantita dall'omogeneità della sostanza, cioè dal collegarsi di parti non distinguibili, di uguale funzione. L'arte gotica (che è il conseguimento più alto e più coerente di tutto il Medioevo nordico) introduce in codesta massa il principio scolastico della distinzione razionale precisa, minuziosa: è evidente che il criterio (si direbbe « nominalistico » secondo Abelardo) di tale distinzione non è l'organicità, ma l'omologia: in una cattedrale gotica gli spazi e le strutture, fino agli stessi capitelli, variano di misura non di forma. Certo, l'arte gotica distingue la statua dal muro, per esempio; ma non per questo fa di essa un corpo organico, quale era già nel romanico italiano. La statua gotica assume una forza 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.

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

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

L'arte del Medioevo italiano, pur quando aderì in parte al gusto gotico, non rinunciò mai, anche a costo di sconnessioni lin-

guistiche, a mettere in forma dei corpi, non delle masse: non rinunciò insomma all'organicità della struttura, che anzi andò sempre più accentuando e precisando; fino a che coi « padri » del Trecento (Dante, Giotto, Giovanni Pisano, Arnolfo, etc.) avrà fatto appunto di cotesti organici corpi il fondamento stesso del proprio linguaggio artistico. E sarà pure, come vedremo meglio tra poco, la Divina Commedia impalcata come una cattedrale gotica; col suo innalzarsi per gradi crescenti di luce, attraverso l'interminata iterazione delle ogive della terza rima; nel fatto, essa è qualcosa di radicalmente diverso dalle costruzioni « anagogiche » dello pseudo Dionigi l'Areopagita, tradotte in una « summa scolastica » visualizzata, da Sigeri: e appunto perché 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 sé nell'aldilà, la persona umana si afferma ancor più potente, più concreta e singolare, che nell'antica poesia; poiché del compimento di sé, che comprede tutta la vita trascorsa sia obiettivamente che nel ricordo, fa parte uno svolgimento storico individuale, di volta in volta una particolare storia... ». Analogamente si spiega che artisti e trattatisti del Rinascimento abbian veduto in Giotto il precursore di Masaccio e giù fino allo stesso Michelangelo: non certo perché Giotto s'esprima con la prospettiva albertiana, ma perché le sue figure sono autonome, emancipate dalla globalità ed uniformità della dimensione gotica: non sono insomma masse, ma corpi.

È chiaro, che la poetica del Rinascimento, all'origine, metterà a frutto l'illimitatezza spaziale del gotico; ma di questa dimensione astratta, di questa massa omologa farà, appunto, un *corpo* organicamente articolato nelle sue misure e « distanze »: cioé trasferirà 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 — anziché ad ombre o silhouettes di prezioso colore, campite su uno « spazio », quale il gotico, che si può dire illimitato solo nel senso che non conosce propriamente, il limite —.

Perciò, non riesce affatto incomprensibile che la pittura di Giotto possa apparirci per molti lati così straordinariamente attuale; né che, per citare ancora Contini, « la *Commedia* sia l'unico capolavoro del medio evo europeo tuttora linguisticamente vivo ». Ciò, senza dubbio, può avere « le sue controparti nell'immobilità delle strutture e nello stigma aristocratico della cultura italiana »; ma non basta: il « dantismo » moderno non è fenomeno soltanto di poetica e puranco di linguistica italiana, come prova la sua *presenza* nella poesia di Eliot per esempio o di Pound — per dar solo esempi vistosi —; e si spiega molto semplicemente col fatto che la « corporeità » — o meglio il « *propre du corps* », secondo l'efficace locuzione di Merleau-Ponty — delle figure dantesche, è il nostro; non è più di connotazione propriamente medievale, come quello bizantino da un lato e quello gotico dall'altro; ma è esso stesso che fonda, non solo il campo di significato di codesti simboli — che, malgrado tutta l'impalcatura della Commedia, non significano più la dimensione apriori del mondo medievale, teologica o cortese che sia; ma la dimensione etica, e critica, d'una umanità che regge sulle proprie spalle, come Atlante, il peso del proprio destino —; non solo le connessioni strutturali della nostra lingua quale catena di simboli; ma infine fonda anche quella sorta di inno, o icona vivente di fango e di sangue e di sogni, che è la poesia moderna.

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

Ho detto analogia di significato: perché, come tutti sanno, non soltanto ambedue le chiese vogliono essere l'immagine della città di Dio, non soltanto l'idea del mondo, del quale vogliono essere il simbolo, è per ambedue l'idea del *cosmo* — cioé d'una

struttura urbana ordinata ed intelligibile precisamente per il suo ordine razionale —; ma, più puntualmente ancora, chiesa bizantina e chiesa gotica si inspirano alla medesima fonte, cioé a quella precisa e minuziosamente articolata descrizione del cosmo cristiano, che è contenuta nei libri dello pseudo-Dionigi l'Areopagita. Ma Santa Sofia è l'immagine del cosmo areopagitico quale potea essere veduta da greci, sia pure del VI secolo dopo Cristo: cioé come una forma geometrica definita, chiusa, contemplata nella sua integrità plastica (*Dio geometrizza dovunque,* aveva già detto Platone); e con una chiara distinzione, inoltre, tra dimensione terrestre e dimensione divina. Il che portava ad una duplicazione dello spazio della città di Dio, e quindi anche ad una duplicazione, ancora platonica, del tempo. — Anche divenuti cristiani, i Greci non seppero resistere a lungo all'antica tentazione di dialettizzare il tempo in due termini fissi — il tempo di Dio che è l'eternità, e il tempo dell'uomo — e di localizzarli in uno spazio definito e mensurato; e ricostituirono l'opposizione tra una postulata contingenza del presente ed un'astratta immobilità dell'eterno. È evidente questa duplicità in Santa Sofia, anche dall'esterno: l'edificio è chiaramente composto di due parti distinte, di due blocchi sovrapposti: l'uno, definito (a pianta quadrangolare *chiusa*) che è il blocco di base; l'altro indefinito — a sviluppo circolare, aperto — che è la cupola; il primo è lo spazio-tempo, dove stanno i fedeli, gli uomini; l'altro è lo spazio senza tempo, dove sta Dio. All'interno, queste due dimensioni sono ancora più evidenti, e sono sottolineate anche dalla funzione della luce, che pur qui è fondamentale, ed ha intenzione areopagitica (anagogica) come nella cattedrale gotica: ma il suo duplice impiego e il suo risultato finale sono nettamente diversi. La luce di Santa Sofia è certo anch'essa « alta »; ma generica, e non ha per nulla la funzione del "distinguo" scolastico, anzi più che dividere uniforma lo spazio; scivola sui marmi che sembran fatti di cera molle; si raccoglie al centro e qui s'innalza verso il cupolato empireo. La fitta corona di finestre che taglia la cupola, come una lama di luce, alla sua base, stacca questo cielo, lo disancora in figura dalle strutture sottostanti (già se n'era accorto Paolo Silenziario, che nella sua *ekfrasis* per Santa Sofia dice che la cupola sembra non sostenuta da terra ma come appesa al cielo per un'aurea catena) e proietta l'immagine della volta, che rimane in ombra, verso lontananze immensurabili. Perciò questa luce bizantina ha piuttosto l'effetto di separare lo spazio terrestre della *ecclesia,* abitato dagli

uomini, dallo spazio della cupola rutilante d'oro: forma, questa, dell'Empireo, donde Cristo pantocratore e demiurgo si affaccia sull'orlo estremo del cerchio dell'antico *periècho̅n* anassagoréo: s'affaccia e guarda giù, nel nostro mondo, ma non vi scende: ne rimane, irragiungibile, al di fuori.

Non c'è dubbio che la cattedrale gotica si inspiri alla stessa fonte, voglia avere lo stesso significato. Il fondatore della chiesa-madre del gotico, l'abate Sigieri, aveva cominciato a ricostruire la sua cattedrale di St. Denis genericamente come « città di Dio » — obbedendo in ciò all'intenzione dell'Europa a cavallo del Mille di recuperare quella « dimensione urbana », cui accennai, superando i residui di « spirito nomadico », portato in Occidente dall'irruzione dei barbari, e trascinantesi almeno fino allo scadere del primo Millennio: la ripresa di questa « idea della città » va infatti affiorando, e sempre più affermandosi anche negli scritti dei teologi del XII, XIII secolo, per esempio Onorio di Autun, Sicardo di Cremona, Durand De Mende, papa Innocenzo III, etc. — Perciò Sigieri, quando, intorno 1131, diede inizio alla ricostruzione della vecchia basilica carolingia, iniziando dalla facciata, riprese l'antico tema della porta urbica con le sue torri, sull'esempio soprattutto delle abbazie normanne (es. S. Stefano a Caen). Ma vi era, rispetto a queste, qualche novità già gotica. I portali per esempio si fecero più grandi e più decorati — e ciò, ovviamente, perché Suger volle accentuare il concetto della porta *urbica*: che immette nella « città di Dio ».

Ma la novità maggiore è nell'ampliamento e nella moltiplicazione delle finestre; le quali già stanno occupando la maggior parte della cortina, sia della facciata che delle torri; talché possiamo dire che già qui *i vuoti sovrastano i pieni,* e già si sta mettendo a nudo lo « scheletro » gotico. Nelle zone laterali, le finestre sono, rispetto a Caen, triplicate; nella parte centrale appare in alto — per la prima volta nella storia dell'architettura — il *rosone* — che avrà in seguito una fortuna così lunga e così varia nell'architettura gotica —.

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

Ma il vero gotico nasce nel 1140, a seguito d'un'ispirazione improvvisa, che decise Suger ad interrompere il lavoro iniziato in facciata per dedicarsi alla costruzione, con nuovo disegno, dell'estremità orientale — il coro — di St. Denis. Fu un'illumina-

zione in senso proprio: d'un tratto egli pensò di edificare, per così dire, con la luce. Com'egli stesso esplicitamente dichiara nel suo libro, la sua nuova idea dell'architettura si regge su due principi basilari: quello della luminosità e quello della concordanza: del rapporto consequenziale armonico tra le parti. Ambedue rispondevano all'intenzione di Sigeri di fare della sua chiesa il simbolo del cosmo cristiano, uscito dalla mente ordinatrice di Dio (e politicamente incarnantesi nella monarchia: idea che sarà anche questa ripresa da Dante).

La sua dichiarata volontà di emulare, nella ricerca di una forma architettonica che avesse cotesto complesso significato, quanto Salomone aveva fatto col suo Tempio di Gerusalemme, e Giustiniano con la sua Santa Sofia di Costantinopoli, aveva trovato questo esito. Sigeri non conosceva le reali strutture architettoniche né dell'uno né dell'altro di quei due grandi santuarii (e, se pure le avesse conosciute, è improbabile le avrebbe imitate: perché diversa era l'idea ch'egli aveva e del mondo e di Dio): egli sapeva soltanto che il significato della forma di quei templi dipendeva dal valore — diremmo platonico — della luce universale che dominava in essi, e insieme dal valore — diremmo pitagorico — del « numero » che ne ritmava le strutture —.

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

Un manoscritto dei testi greci, che Luigi il Pio aveva ottenuto dall'imperatore bizantino Michele il Balbo, era stato immediatamente depositato in quel convento; e dopo un tentativo poco brillante, quei testi erano stati magnificamente tradotti, in latino naturalmente, e commentati, dal grande Giovanni Scoto: e fu in tali traduzioni e commentarii che Sigieri scoprì non soltanto la sua arma più potente contro S. Bernardo, ma anche una giustificazione filosofica di tutta la sua attitudine verso la vita — e verso l'arte —. E in ogni caso da questa dottrina egli trasse i due « principii » fondamentali della costruzione della sua cattedrale; quello dell'illuminazione, della grande luce; e quella della articolazione delle strutture, necessarii ambedue, perché la chiesa potesse simboleggiare il cosmo cristiano.

Secondo il teologo greco-siriaco, l'universo — inteso naturalmente alla greca come « cosmo »: vale a dire come oggetto unitario ordinato per mezzo dell'armonia reciproca delle parti e della coesione dell'insieme — è creato, animato e unificato dalla perpetua realizzazione di quel che egli chiama la « luce sovraessenziale » o anche « l'invisibile sole ». Essa emana da Dio, designato come *Pater luminum,* di cui Cristo è la « prima irradiazione » (Fotodosìa = *claritas*) per mezzo della quale il « Padre è stato rivelato al mondo (« *Patrem clarificavit mundo* »).[1]

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

Il processo, per il quale l'emanazione della luce Divina scende fin quasi ad annullarsi nell'oscurità della materia, frammentandosi in quel che ci appare come un inintelligibile ammasso di corpi materiali può essere sempre invertito in una ascesa dalla confusione e dalla molteplicità verso la purità e l'unicità. Questa operazione può essere compiuta dall'uomo, non già annullando la sua corporeità fisica, ma al contrario, secondo lo Pseudo Areopagita, *anima immortalis corpore utens,* cioé proprio valendosi delle sue percezioni sensoriali ed immaginazioni controllate dai sensi. La nostra mente può innalzarsi a quel che non è materiale sotto la guida manuale (*materiali manuductione*) di cio che è materiale. Onde ogni cosa percettibile, fatta dall'uomo o naturale, diventa simbolo di ciò che non è percettibile: un gradino sulla via che sale al cielo. La mente umana, abbandonandosi alla « ordinata compattezza e luminosità », (*bene compactio et claritas*) che è il criterio della bellezza terrestre, è guidata verso l'alto, « innalzata » alla causa trascendente dell'« ordine e luminosità », che è Dio. Questa ascesa dal mondo materiale all'immateriale per gradi di illuminazione è ciò che lo Pseudo-Areopagita e Giovanni Scoto indicano — in contrasto con l'uso teologico corrente di questo termine — come « appressamento anagogico »

(1) Qui e più innanzi cito in latino dall'ammirevole traduzione di Giovanni Scoto Eringena.

(*anagogicus mos,* tradotto letteralmente: « metodo di andare verso l'alto »); ed è quel che Sigieri appunto professava come teologo, proclamava come poeta, praticava come patrono delle arti e « regista » di spettacoli liturgici; intendeva realizzare soprattutto come « architetto » della sua chiesa. Egli costruì infatti un edificio, nel quale le massicce, materiali pareti della tradizione romanica erano quasi annullate, rese trasparenti, fino a che « *aula micat medio clarificata suo* »: e la cattedrale è innondata da un'immensa luce, che è insieme luce fisica; e luce formale, perché dà consistenza all'immagine dell'architettura; e luce *anagogica,* perché assicura l'ascendere dell'esperienza umana verso la verità divina: « *opus quod nobile claret Clarificet mentes, ut eant per lumina vera, Ad verum lumen, ubi Christus janua vera* ».

Non c'è dubbio dunque, che la stessa dottrina sia alla base della struttura della chiesa bizantina e della chiesa gotica; e che gli architetti di ambedue siano uomini di pensiero e maestri di *scientia.* Tali furon certamente Artemio e Isidoro ideatori di Santa Sofia, ma tali furono anche l'architetto di Chartres e gli altri costruttori delle grandi cattedrali del tempo di San Luigi. E tuttavia, ne uscirono due forme radicalmente diverse. Il che ha la sua spiegazione nel fatto, che il cristianesimo occidentale non fu metafisico alla greca, ma fu storico, alla romana: tutta la sua lotta contro le eresie primitive, docetiche per esempio, ebbe lo scopo di sbarazzare la *storia* della salvezza degli uomini da ogni avvolgimento metafisico ellenizzante. Perciò l'Occidente rimane fedele al tipo architettonico della basilica paleocristiana, nella quale non vi è separazione tra lo spazio umano e lo spazio divino: cotesti non sono due termini che si oppongano; ma costituiscono un'unità di esperienza, si saldano nel *tempo vivente* del fedele. La luce stessa, nella basilica occidentale, non distacca la terra dal cielo: irrompe dalle grandi finestre al sommo della navata e dell'abside, intride tutti gli elementi dell'architettura, i quali sono disposti e formati in modo da accogliere appunto *questa* luce, la quale rimane unificatrice dello spazio, anche col mutare, nei secoli, delle strutture, della stessa forma e immagine della basilica. Non meraviglia quindi che un tale modulo architettonico e un tale valore della luce si ritrovino anche nella cattedrale gotica, che è, possiamo dire, un'epitome, un'altissima conclusione riassuntiva dell'intero *Kunstwollen* del Medioevo europeo occidentale; e che la forma di questa chiesa sia così diversa da quella della chiesa bizantina, malgrado il comune

riferimento sematico al cosmo areopagitico. Si potrebbe scendere a maggiori precisazioni e articolazioni; frattanto, basti por mente alla differenza fondamentale che sta alla base del diverso *modus essendi,* e quindi del diverso *modus operandi* del pensiero occidentale rispetto al bizantino; differenza in cui risiede la *raison d'être* di Santa Sofia da un lato, e della cattedrale gotica dall'altro. Essa (riassumendo in poche parole) consiste precisamente nell'atteggiamento *contemplativo* (alla greca) di Bisanzio, e nell'atteggiamento *attivo* (alla romana) dell'Occidente. L'uno e l'altro credono nell'esistenza di Dio, nell'opera di salvazione del Cristo, nella intelligibilità di questa opera attraverso un ordine cosmico che è quello che l'umanità comincia a simboleggiare nelle prime società urbane, e viene poi trasmesso nell'interpretazione greca, fino a quella descritta dai Libri Areopagitici. Ma, mentre i bizantini assumono questa « verità » come un apriori, posto al difuori di noi, nella dimensione assoluta delle idee, quindi soltanto contemplabile (e da ciò deriva che in Santa Sofia la forma visibile del mondo delle idee, mondo celeste, la cupola, sia così staccata dalla dimensione terrestre degli uomini il naòs); gli Occidentali pensano che l'opera di Dio, la sua verità, la sua stessa esistenza siano dimostrabili per mezzo della creazione divina, cioé per quanto di intelligibile vi è nel nostro mondo, nella storia: noi possiamo comprendere Dio perché la sua verità è garantita dalla nostra intelligibilità (e partecipazione attiva) della sua opera concreta.

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

Ma, per venire alla nostra analisi strutturale della cattedrale gotica e della Commedia di Dante, in relazione a quel pensiero che ha la sua formulazione teoretica più completa nella filosofia scolastica: sembra chiaro che il problema fondamentale di questa filosofia (la quale del resto si sviluppa con perfetto parallelismo di tempo e di luogo con l'alto gotico: a Parigi, e nel cerchio tracciabile con un raggio di cento miglia intorno a Parigi; e nel periodo di circa un secolo e mezzo dalla metà del Millecento alla fine del Duecento) è il problema del *principium individuationis,* in virtù del quale l'Unico universale si realizza in un numero infinito di particolari. Questo *principium importans ordinem ad*

actum presuppone evidentemente una dimensione *omologa* che include il tutto: Dio, e l'universo, e l'uomo. E quindi la chiesa gotica, dove si manifesta lo stesso *modus operandi* che nel pensiero scolastico, non ha una duplicazione di spazio, come la bizantina: ha uno spazio unitario; e questo spazio è articolato per mezzo delle membrature architettoniche in maniera analoga a quella con cui si articola, anche nel suo schematismo e formalismo, la filosofia Scolastica.

È questa corrispondenza — al di fuori del risultato puramente artistico — che spiega la straordinaria impressione esercitata subito dalla nuova cattedrale di Sigieri. I contemporanei sentirono immediatamente che essa aveva il valore di un prototipo architettonico. Era nato qualche cosa, che infine dava *forma compiuta* a quanto il Medioevo occidentale aveva faticosamente, dolorosamente maturato, pensato, sofferto, sui grandi problemi dell'esistere e dell'essere, dell'uomo e di Dio. La cattedrale gotica è infatti non solo spiritualmente (allegoricamente) ma materialmente (per le sue stesse concrete strutture) l'immagine della città insieme celeste e terrestre. La sua stessa immensità invita a un tale rapporto; anzitutto per la sua massa complessiva, avvertibile nella sua unità già dall'esterno, visibilmente orientata verso i punti cardinali dalle due navi incrociate, sormontate da aeree torri, quelle torricelle in miniatura che sono i pinnacoli le cui frecce puntano verso il cielo: essa dà l'immagine di una città di Dio guardata dagli angeli. Le sue divisioni interne e le sue suddivisioni quasi infinite, ma ordinate secondo relazioni numeriche e combinazioni geometriche rigorose; le sue prospettive e le sue circolazioni multiple, sono la misura della città celeste. Le sue vòlte sono l'immagine, diremmo, della « logicità » e razionalità del mondo « intelligibile », mentre il pavimento — dove s'aggirano le insuperabili ambagi del *labirinto,* simbolo delle vie della terra, dove ci si perde senza il filo d'Arianna dell'« illuminazione » superna — è appunto l'immagine dell'irrazionale oscurità e materialità del mondo di quaggiù. Le « finestre solari » — quelle immense rose circolari dove stanno le figure della Genesi e della Fine del mondo, o ancora delle summae cicliche della scienza e del destino — riprendono su scala immensa, tradotta in luce, cristianizzata, una forma cosmica, antica quanto la nostra civiltà —.

A differenza del tempio bizantino dunque, la cui forma è assai meno inquieta, la cattedrale gotica si imposta su di una struttura

molto più articolata: cavillosamente, potremmo dire, secondo il « principio strutturale » della Scolastica. Questa, com'è pacifico, si disinteressa del problema ontologico, anzi lo ignora: essa non mette in dubbio che l'Essere è, che Dio è. San Tommaso d'Aquino (il più acuto, il più sottile di quei dottori) scrive: « La Sacra dottrina fa uso della ragione umana, non per provare la fede, ma per rendere evidente (*manifestare*) quanto è già stabilito da essa ». Vuol dire, che la ragione umana deve appagarsi al *quia* — come dirà Dante —; non può mai sperare di fornire prove dirette di dati di fede quali la struttura tri-personale della Trinità, l'Incarnazione, la temporalità della Creazione, etc.; ma invece può, e deve, elucidare e chiarificare questi dati. In che modo? Anzitutto rendendo il più possibile articolato lo strumento col quale raggiungere cotesta *manifestatio,* cioè la stessa ragione umana.

La ragione, secondo questo modo di pensare, può rendere manifesta la fede soltanto se ha reso se stessa manifesta: cioé se si è articolata in un sistema di pensiero completo, autosufficiente (entro i propri limiti umani), il più possibile definito in ogni sua parte e relazione. Di qui deriva lo spesso incompreso schematismo e formalismo dei filosofi scolastici, che raggiungono il loro massimo nella classica *Summa,* coi suoi tre requisiti di : 1) totalità (sufficiente enumerazione); 2) disposizione in accordo con un sistema di parti, e di parti di parti, omologhe (sufficiente articolazione); e 3) distinzione e coerenza deduttiva (sufficiente interrelazione).

I lavori scolastici, appunto, (specialmente sistemi di filosofia, e tesi di dottorato — come si discutevano all'Università di Parigi —) erano organizzati in obbedienza a quegli schemi di divisioni condensabili in tavole di concordanza o sinottiche, dove tutte le parti contrassegnate da numeri o da lettere della stessa classe erano allo stesso livello logico: per es.: Libro (A), capitolo (I), sezione (1), sottosezione (a), etc. Una classificazione sistematica, insomma, che a noi pare ovvia — quand'anche lo strutturalismo, oggi in auge, non sembri proporlo come una propria scoperta. Ma in realtà, il presupposto per ogni indagine strutturale, cioé l'omologia — come ho detto all'inizio — del campo da indagare, è il presupposto già della *Summa* scolastica medievale. Questa infatti, per raggiungere la sua piena *manifestatio,* dev'essere anzitutto omologa, il che la rende divisibile: questo « tutto » che si trova allo stesso livello logico può essere diviso in sezioni, che poi sono suddivise in più piccole *partes,* e le *partes* in *membra, quaestio-*

nes o *distinctiones,* e queste in *articuli.* Entro gli *articuli,* la discussione procede secondo uno schema dialettico, che implica ulteriori suddivisioni, fino a che quasi ogni concetto possa accogliersi sotto due o più significati (*intendi potest dupliciter, tripliciter,* etc.).

L'esposizione potrebbe proseguire, fino alle enumerazioni più minuziose. Sembra però già di qui evidente, che cotesta struttura è quella che governa la forma della cattedrale gotica. Il principio, fondamentale, della *manifestatio* è quello che Sigieri stesso denomina « trasparenza »: vale a dire piena visibilità, evidenza assoluta di tutta la forma architettonica, ottenuta per mezzo di una luce il meno possibile attenuata dalle pareti dell'edificio.

L'architettura romanica, anche quella francese, anche quella normanna, con le sue strutture sempre massicce, piene di sostanza, non si era liberata da una impressione di spazio determinato e impenetrabile. La nuova cattedrale di Sigieri crea un blocco spaziale *dato* — cioé chiuso e soltanto accettabile, come un articolo di fede, *dall'esterno;* ma pieno di luce, tutto manifestato, penetrabile e comprensibile — discernibile fino alle sue ultime connessioni — *nell'interno* (cioé nello spazio non contemplato, ma vissuto dall'uomo).

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

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

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

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

go le verticali interminate delle nervature, dalla penombra dei valichi al piano terra e nei triforii, fino ai vertici spendenti (realmente vertici, perché gli archi sono acuti) delle finestre della claire voie, che per es. a Chartres, per un'ultima accensione di luce, fioriscono in rosoni. È dunque una luce veramente anagogica, che ascende, dal chiaroscuro ancor greve di materialità dei piloni, su, lungo i liquidi fili luminosi che orlano nervature sempre più esili, fino al puro, quasi immateriale splendore delle finestre.

Io non so se Dante sia stato veramente a Parigi, a udire le lezioni di teologia di quell'altro Sigieri, in « Vico dello Strame », come ricorda, oltre la Senna; ed abbia allora veduto, nell'intervallo tra lo stilnovismo, ancora « terrestre » ed effusamente romantico, della Vita Nova e l'impalcato gotico del poema sacro, le grandi cattedrali: Notre Dame, — o la triade delle massime espressioni architettoniche del Domaine Royal, del tempo di San Luigi; Chartres, Reims, Amiens, terminate del resto pochi decenni prima della sua possibile andata in Francia: quando ancora, per usare la frase di Le Corbusier, le cattedrali « *étaient blanches* ». Ed è certo che, come dissi, nella Commedia, Dante sventa continuamente l'astratta impalcatura della sua *langue,* con la presenza corporea immediata della sua *parole* di poeta. Anche in quest'atteggiamento si può dire — se i termini hanno significato — più romanico che gotico; o meglio italiano anzi toscano, come Giovanni Pisano, come Giotto. Nell'arte di costoro infatti — che pure furono ambedue anche architetti ed adottarono il lessico gotico corrente — le figure non si adeguano alle membrature degli edifici, non sono modulazioni della massa architettonica, come le statue dei portali, o le vetrate dipinte sulla trasparenza, ma inserite nelle cornici delle finestre, dei rosoni, delle claires-voies, in modo da adeguarsi ai piani dell'architettura, delle cattedrali francesi, e, in minor misura, tedesche. Già aveva notato il Vöge — ma si può dire sia osservazione ovvia presso tutti gli storici dell'arte — che le forme della scultura *veramente* gotica sembrano avvolte da fili invisibili e unite al blocco che le condiziona: esse per esempio non hanno gesti ampii — sembrano sempre tener le braccia aderenti al corpo — non hanno nemmeno sguardi veri; o tutt'al più, hanno uno sguardo fisso davanti a sé, perduto: non si guardano *tra loro.* Pensate invece al prorompere

violento, irresistibile delle figure di Giovanni Pisano fuori dalla cornice che è pur gotica, del pulpito di Pisa; agli sguardi delle figure di Giotto, per es. nella Cappella dell'Arena — non è necessario ricorra alla citazione banale degli occhi del Cristo che si *figgono,* esattamente come avrebbe detto Dante, in quelli di Giuda —. Sono figure, movimenti, gesti, sguardi, di grande, immediata potenza, quali fondano il rapporto reciproco, la comunicazione, il dialogo tra i singoli personaggi degli « episodi », di Dante come di Giotto. Ciò è possibile appunto perché le figure del romanico ed anche del gotico italiano, non soltanto non sono, come osservava Panofsky ed ho già riferito, masse, ma corpi: e corpi animati; ma sono svincolate dal piano ed individuate energicamente ciascuna anzitutto nella sua essenza figurativa, nel suo volume, nella sua forma plastica: in tal modo creano un rapporto tra sé e lo spazio: si accampano nello spazio e possono quindi essere affrontate l'una all'altra. Insomma: le figure sono sentite, non tanto quali membri particolari di un sistema programmatico, quanto quali essere singoli, individui, che pur inseriti in una struttura che li avvolge, rivendicano la propria autonomia e indipendenza e perciò possono impostare, anche nell'ordine di quel che si dice il contenuto, un vero *dialogo.*

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

Tutto questo, s'intende, è nell'ordine degli *eventi* linguistici, non della struttura del poema. E codesta struttura, riesce meglio comprensibile avvicinandola appunto a quella d'una cattedrale gotica. Lascio i minuti raffronti, che potrebbero essere senza fine;

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

SERGIO BETTINI