

*L'arte come sistema culturale*

## I

Come si sa è difficile parlare dell'arte. Quando è fatta di parole nelle arti letterarie, tanto più quando è fatta di colori, suoni, pietra o che altro in quelle non letterarie, pare che esista in un mondo tutto suo, al di là della portata delle parole. Non solo è difficile parlarne: sembra inutile farlo. Parla per se stessa, per così dire: una poesia non deve avere un significato, ma esistere: se vi chiedete che cosa sia il jazz, non arriverete mai a saperlo.

Gli artisti lo sentono in modo speciale. Per lo più ritengono quel che si scrive e si dice sulla loro opera, o l'opera che ammirano, nel migliore dei casi secondario, nel peggiore qualcosa che da essa distoglie. « Tutti vogliono comprendere l'arte — scriveva Picasso — perché non cercare di comprendere il canto di un uccello? ... La gente che cerca di spiegare i quadri di solito se la prende con chi non c'entra »<sup>1</sup>. O, se questo sembra troppo *avant garde*, c'è sempre Millet, che si oppone a venir classificato come seguace di Saint-Simon: « Le chiacchiere sul mio "Zappaterra" mi paiono tutte molto strane, e vi sono grato per avermele riferite, dato che mi offrono un'altra occasione per stupirmi delle idee che la gente mi attribuisce [...]. I miei critici sono uomini di gusto e di cultura, ma non posso mettermi nelle loro scarpe e, dato che da quando sono nato non ho visto altro che campi, cerco di dire meglio che posso quel che ho visto e sentito quando ero al lavoro »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Citato in R. Goldwater e M. Treves. *Artists on Art*, New York, 1945, p. 421.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 292-293.

Ma chiunque sia sensibile alle forme estetiche pensa allo stesso modo. Anche quelli tra noi che non sono né mistici né sentimentali, né dediti ad eccessi di adorazione estetica, si sentono a disagio quando parliamo a lungo di un'opera d'arte in cui pensiamo di aver visto qualcosa di apprezzabile. Quello che abbiamo visto, o immaginato di vedere, oltrepassa talmente i balbettii su di esso che riusciamo a emettere che le nostre parole sembrano vuote, ridondanti o false. Dopo un discorso sull'arte, il detto « di quello di cui non si sa parlare si deve tacere » appare molto convincente.

Ma naturalmente quasi nessuno, salvo quelli veramente indifferenti, stanno zitti a questo modo, artisti compresi. Al contrario, la percezione di qualcosa di importante in opere particolari o nelle arti in genere spinge le persone a parlare (e a scriverne) incessantemente. Non possiamo lasciare giacere immerso nel puro significato qualcosa che ha un significato per noi, e così noi descriviamo, analizziamo, confrontiamo, giudichiamo, classifichiamo: costruiamo teorie sulla creatività, la forma, la percezione, la funzione sociale: caratterizziamo l'arte come linguaggio, struttura, sistema, atto, simbolo di sentimento: cerchiamo metafore scientifiche, spirituali, tecnologiche, politiche: e, se tutto il resto fallisce, formuliamo una serie di oscure sentenze e speriamo che qualcun altro le chiarisca per noi. L'evidente inutilità di parlare dell'arte sembra allearsi ad una profonda necessità di parlarne senza fine. Ed è questo particolare stato di cose che voglio qui analizzare, in parte per spiegarlo, ma soprattutto per determinare che differenza faccia.

In una certa misura si parla dappertutto dell'arte in quelli che si possono definire i termini del mestiere — in termini di progressioni tonali, rapporti coloristici o forme prosodiche. Questo è vero specialmente in Occidente, dove argomenti come l'armonia e la composizione pittorica sono stati sviluppati fino a diventare scienze minori, e dove la tendenza moderna al formalismo estetico, rappresentato adesso soprattutto dallo strutturalismo e da quelle varietà di semiotica che sembrano seguirne le direttive, è soltanto

un tentativo di generalizzare questo approccio rendendolo onnicomprensivo, di creare un linguaggio tecnico in grado di rappresentare i rapporti interni dei miti, delle poesie, delle danze o delle melodie in termini astratti, trasponibili. Ma l'approccio « tecnico » al discorso artistico non si limita all'Occidente o all'epoca moderna, come ci ricordano le elaborate teorie della musicologia indiana, della coreografia giavanese, della versificazione araba o dei rilievi yoruba. Perfino gli aborigeni australiani, esempio di popolo primitivo prediletto da tutti, analizzano i disegni sul loro corpo e i dipinti al suolo in una dozzina di elementi formali isolabili e definibili, segni in una grammatica iconica della rappresentazione<sup>3</sup>.

Ma la cosa più interessante e, a mio parere, più importante, è che forse soltanto nell'epoca moderna ed in Occidente alcune persone (ancora una minoranza e, si sospetta, destinata a rimanere tale) sono riuscite a convincersi che il discorso tecnico sull'arte, anche se ben sviluppato, basti per una completa comprensione della stessa: che tutto il segreto del potere estetico risieda nei rapporti formali tra suoni, immagini, volumi, temi o gesti. In tutti gli altri luoghi — ed anche per la maggior parte di noi, secondo me, altri tipi di discorso, i cui termini e concetti derivano da interessi culturali che l'arte può servire, o riflettere, o sfidare o descrivere, ma non creare di per sé, si raccolgono attorno ad essa per collegare le sue energie specifiche alla dinamica generale dell'esperienza umana. « Lo scopo del pittore — scriveva Matisse, che difficilmente può essere accusato di sottovalutare la forma — non dev'essere concepito separato dai suoi mezzi pittorici, e questi mezzi pittorici devono essere tanto più completi (non voglio dire più complicati) quanto più il suo pensiero è profondo. Non sono capace di distinguere tra il sentimento che provo per la vita e il mio modo di esprimerlo »<sup>4</sup>.

Il sentimento per la vita che ha un individuo o, cosa

<sup>3</sup> Cfr. N.D. Munn, *Walbiry Iconography*, Ithaca, N.Y., 1973.

<sup>4</sup> Citato in R. Goldwater e M. Treves, *Artists on Art*, cit., p. 410.

più critica perché nessun uomo è un'isola, ma è parte del continente, il sentimento che un popolo ha per la vita appare naturalmente in molti altri posti oltre che nella sua arte. Appare nella sua religione, nella sua moralità, nella sua scienza, nel suo commercio, nella sua tecnologia, nella sua politica, nei suoi divertimenti, nel suo sistema giuridico, perfino nel modo di organizzare la sua esistenza pratica quotidiana. Il discorso sull'arte che non è puramente tecnico o spiritualizzazione di quello tecnico — vale a dire la maggior parte di esso — è diretto a collocarla entro il contesto di queste altre espressioni del fine umano e del modulo di esperienza che esse sostengono collettivamente. Non più della passione sessuale o del contatto col sacro, altre due questioni su cui è difficile parlare, ma pur tuttavia necessario, il confronto con gli oggetti estetici può esser lasciato fluttuare, opaco ed ermetico, al di fuori del corso generale della vita sociale. Sono problemi che richiedono di essere assimilati.

Questo significa, tra le altre cose, che la definizione dell'arte in qualunque società non è mai interamente intrastetica, e ben di rado lo è più che marginalmente. Il problema principale suscitato dal mero fenomeno della forza estetica, in qualunque forma sopraggiunga e come risultato di qualunque abilità, è come collocarlo entro gli altri tipi di attività sociale, come incorporarlo nel tessuto di un particolare schema di vita. E questa collocazione, il conferimento di un significato culturale ad oggetti artistici, è sempre un problema locale: l'arte nella Cina classica o nell'Islam classico, tra i Pueblo del Sudovest o negli altipiani della Nuova Guinea non è esattamente la stessa cosa, per quanto possano essere universali le qualità intrinseche che attualizzano il suo potere emotivo (né io desidero affatto negarle). La varietà che gli antropologi si aspettano di trovare nelle credenze spirituali, nei sistemi di classificazione o nelle strutture di parentela dei diversi popoli, e non solo nelle loro forme immediate ma nel modo di essere del mondo che essi promuovono ed esemplificano, si estende anche ai loro tamburi, alle sculture, ai canti e alle leggende.

È l'incapacità di rendersi conto di questo da parte di molti studiosi delle arti non-occidentali, e particolarmente della cosiddetta « arte primitiva », che porta al commento spesso udito che i popoli di queste culture non parlano di arte, o per lo meno ne parlano poco: si limitano a scolpire, cantare, tessere o che altro, silenziosi nella loro perizia. Con questo si vuol dire che non ne parlano come fa l'osservatore — o come vorrebbe che facessero — nei termini delle proprietà formali, del contenuto simbolico, dei valori affettivi, o delle caratteristiche stilistiche, ma solo in modo laconico, criptico, e come se avessero poca speranza di essere capiti.

Naturalmente ne parlano, come parlano di ogni altra cosa impressionante, suggestiva o commovente che attraversa la loro vita — come viene usata, chi la possiede, quando viene realizzata, chi la realizza o la crea, che ruolo svolge in ogni attività, con che cosa si possa scambiare, come si chiama quando è iniziata e via dicendo. Ma si tende a vedere tutto ciò non come un discorso sull'arte, bensì su qualcos'altro — la vita quotidiana, i miti, il commercio e così via. Per l'uomo che forse non sa che cosa gli piace ma che sa che cosa sia l'arte, il Tiv che cuce la rafia sulla stoffa prima di vedere se resisterà alla tintura (non guarderà neppure come va il lavoro finché non sarà completamente finito), il quale disse a Paul Bohannan « se il disegno non riesce bene, lo venderò agli Ibo; se riesce bene, lo terrò io; se riesce in modo straordinario, lo darò a mia suocera », non sembra che stia discutendo del suo lavoro, ma solo di uno dei suoi atteggiamenti sociali<sup>5</sup>. L'approccio verso l'arte da parte degli esteti occidentali (che, come Kristeller ci ha ricordato, emerse solo verso la metà del Settecento contemporaneamente al nostro concetto piuttosto particolare di « belle arti ») e da parte di ogni tipo di formalismo aprioristico, ci impedisce di scorgere l'esistenza stessa dei dati su cui si potrebbe costruire una comprensione comparata della stessa. E noi restiamo — come avve-

<sup>5</sup> P. Bohannan, *Artist and Critic in an African Society*, in C.M. Otten (a cura di), *Anthropology and Art*, New York, p. 178.

niva per gli studi del totemismo, delle caste e della dote della sposa e ancora avviene in quelli strutturalisti — con una concezione esplicita del fenomeno che si ritiene oggetto di intensa osservazione, ma che in realtà non è neppure nel nostro campo visivo.

Matisse infatti, e non vi è da stupirsi, aveva ragione: il mezzo artistico e il sentimento della vita che lo anima sono inseparabili, e nessuno può capire gli oggetti artistici come concatenazioni di pura forma più di quanto si possa capire un discorso come una serie di variazioni sintattiche, o il mito come insieme di trasformazioni strutturali. Prendete ad esempio una questione apparentemente transculturale ed astratta come la linea, e consideratene il significato, come lo descrive brillantemente Robert Faris Thompson, nella scultura yoruba<sup>6</sup>. La precisione lineare, dice Thompson, la mera chiarezza della linea, è una preoccupazione importante per gli scultori yoruba, come lo è per quelli che valutano il loro lavoro, e il lessico delle qualità lineari, che gli Yoruba usano colloquialmente ed in un campo di interessi molto più vasto della scultura, è esteso e pieno di sfumature. Gli Yoruba non incidono le loro linee solo sulle loro statue, vasi e via dicendo: fanno lo stesso con i propri volti. La linea di profondità, direzione e lunghezza variabile, incisa sulle loro guance e lasciata a formare una cicatrice, serve come mezzo di identificazione del lignaggio, del portamento personale e di espressione di status; e la terminologia dello scultore e dello specialista di cicatrici — «tagli» distinti da «sfregi» e «scavi» o «artigli» da «fenditure aperte» — procede in parallelo con esatta precisione. Gli Yoruba associano la linea alla civilizzazione; « questo paese è divenuto civilizzato » significa letteralmente, in Yoruba, « questa terra ha delle linee sulla faccia ».

La civiltà nella lingua Yoruba — prosegue Thompson — è *ilàjù*, un volto segnato da linee. Lo stesso verbo che civilizza il volto con

<sup>6</sup> R.F. Thompson, *Yoruba Artistic Criticism*, in W.L. D'Azaredo (a cura di), *The Traditional Artist in African Societies*, Bloomington, Indiana, 1973, pp. 19-61.

segni di appartenenza a lignaggi urbani e cittadini civilizza la terra: *O sà kéké*; *O sàkò* (egli incide i segni [della cicatrice]; ripulisce la boscaglia). Lo stesso verbo che indica l'apertura di segni Yoruba sul volto indica anche l'apertura di strade e segna i confini nella foresta; *O làndòn*; *O là àlà*; *O làpa* (egli ha tagliato una nuova strada; ha segnato un nuovo confine; ha aperto un nuovo sentiero). In effetti, il verbo di base cicatrizzare (*là*) ha molteplici associazioni con l'imposizione del modello umano sul disordine della natura; pezzi di legno, la faccia umana e la foresta sono tutti « aperti » [...] lasciano uscire lo splendore della qualità interiore della sostanza<sup>7</sup>.

Il profondo interesse dello scultore yoruba per la linea, e per particolari forme di linee, deriva quindi da qualcosa di più del piacere distaccato per le sue proprietà intrinseche, i problemi di tecnica scultorea o qualche concetto culturale generalizzato che si potrebbe isolare come estetica indigena. Scaturisce da una sensibilità distintiva che tutta la vita contribuisce a formare — in cui i significati delle cose sono le cicatrici che gli uomini lasciano su di esse.

Rendersi conto che studiare una forma artistica significa studiare una sensibilità, che questa sensibilità è essenzialmente una formazione collettiva, e che le basi di questa formazione sono ampie come l'esistenza sociale ed altrettanto profonde, non distoglie solo dalla concezione che il potere estetico sia una mera amplificazione dei piaceri dell'artigianato. Distoglie anche dalla cosiddetta concezione funzionalista che è stata più spesso opposta ad essa: che le opere d'arte, cioè, siano meccanismi elaborati per definire rapporti sociali, per sostenere regole sociali e per rafforzare valori sociali. Alla società yoruba non accadrebbe nulla di quantificabile se gli scultori non si interessassero più della finezza della linea o neppure, oso dire, della scultura. Certamente non crollerebbe. Non si potrebbero solo dire cose che erano sentite — e forse, dopo un certo tempo, non sarebbero più neanche sentite — e la vita diventerebbe più grigia per questo. Qualsiasi cosa, naturalmente, può svolgere un ruolo nell'aiutare la società a funzionare, comprese la pittura e la scultura, proprio come può anche aiutarla a distruggersi. Ma il collegamento principale tra

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

l'arte e la vita collettiva non si trova su un piano così strumentale, bensì su un piano semiotico. Le annotazioni colorate (sono parole sue) di Matisse ed i raggruppamenti di linee degli Yoruba non celebrano strutture sociali, se non fugacemente, né propongono utili dottrine. Essi materializzano un modo di sperimentare, introducono una particolare struttura mentale nel mondo degli oggetti, dove gli uomini possono osservarla.

I segni o gli insiemi di segni — il giallo di Matisse, lo sfregio degli Yoruba — che formano un sistema semiotico che vogliamo chiamare estetico per motivi teorici, sono collegati alla società in cui si trovano in modo ideale, non meccanico. Sono, per dirla con Robert Goldwater, documenti primari; non illustrazioni di concezioni già vigenti, ma concezioni stesse che cercano — o per cui la gente cerca — un posto significativo in una raccolta di altri documenti, egualmente primari<sup>8</sup>.

Per sviluppare più concretamente questo concetto, e dissipare ogni alone intellettualistico o letterario che parole come « ideale » e « concezione » sembrano portarsi appresso, possiamo osservare per un momento alcuni aspetti di una delle altre poche discussioni sull'arte tribale che riesce ad essere sensibile ai concetti semiotici senza svanire in una nebbia di formule; l'analisi di Anthony Forge della pittura piatta a quattro colori del popolo degli Abelam della Nuova Guinea<sup>9</sup>. Il gruppo produce, come afferma Forge, « acri di pittura », su fogli piatti fatti con foglie di sago, tutti eseguiti in situazioni di culto di vario tipo. Nei suoi studi sono delineati tutti i particolari, ma la cosa di immediato interesse è che, benché la pittura abelam spazi dall'ovviamente figurativo al totalmente astratto (distinzione priva di significato per loro, dato che la loro pit-

<sup>8</sup> R. Goldwater, *Art and Anthropology: Some Comparisons of Methodology*, in A. Forge (a cura di), *Primitive Art and Society*, London, 1973, p. 10.

<sup>9</sup> A. Forge, *Style and Meaning in Sepik Arts*, in *Primitive Art and Society*, cit., pp. 169-192; cfr. anche dello stesso autore *The Abelam Artist*, in M. Freedman (a cura di), *Social Organization*, Chicago, 1967, pp. 65-84.

tura è retorica, non descrittiva), essa è principalmente collegata al mondo più vasto dell'esperienza abelam per mezzo di un motivo quasi ossessivamente ricorrente, un ovale appuntito che rappresenta, e così si chiama, il ventre di una donna. Naturalmente la rappresentazione è almeno vagamente iconica. Ma per gli Abelam il potere del collegamento non risiede in questo, che non è un gran risultato, bensì nel fatto che il motivo li mette in grado di esprimere una loro bruciante preoccupazione in termini di coloriforme (la linea qui non esiste quasi di per sé, come elemento estetico, mentre la pittura ha una forza magica) — una preoccupazione che esprimono in maniere diverse nel lavoro, nel rituale, nella vita domestica: la naturale creatività della donna.

L'interesse per la differenza tra la creatività femminile, che gli Abelam ritengono preculturale, prodotto dell'essenza fisica femminile, e quindi primaria, e la creatività maschile, che essi ritengono culturale, dipendente dall'accesso degli uomini al potere soprannaturale attraverso il rituale, e quindi derivata, pervade tutta la loro cultura. Le donne hanno creato la vegetazione e scoperto gli *yam* che gli uomini mangiano. Le donne si imbattono per prime negli esseri soprannaturali, di cui divennero le amanti, finché gli uomini, insospettiti, scoprono quel che succedeva e presero gli esseri soprannaturali, trasformati ora in sculture di legno, come centro delle loro cerimonie. E naturalmente le donne producono gli uomini dal rigonfiamento del loro ventre. Il potere maschile, dipendente dal rituale, un potere ora gelosamente tenuto nascosto alle donne, è così incapsulato dentro al potere femminile, dipendente dalla biologia: ed è di questo fatto prodigioso che « trattano », come diremmo noi, i dipinti pieni di ovali rossi, gialli, bianchi e neri (Forge ne trovò undici in un piccolo dipinto che praticamente era formato da questi).

Ma essi ne trattano in modo diretto, non illustrativo. Si potrebbe inferire che i rituali, o i miti, o l'organizzazione della vita familiare o la divisione del lavoro generano concetti evoluti nella pittura, come pure che la pittura riflette le concezioni che stanno alla base della vita

sociale. Tutte queste questioni sono contraddistinte dall'idea della cultura generata nel grembo della natura, come l'uomo lo è nel ventre della donna, e tutte conferiscono a quest'idea una voce specifica. Come le linee incise sulle statue yoruba, gli ovali colorati nelle pitture abelam sono significativi perché si collegano ad una sensibilità a cui si uniscono nel creare qui una sensibilità dove, invece di ciatrici che indicano la civilizzazione, il colore indica il potere:

In generale le parole riguardanti il colore (o strettamente parlando, la pittura) sono applicate solo alle cose di interesse rituale. Questo emerge molto chiaramente nella classificazione della natura degli Abelam. Le specie arboree sono soggette ad una elaborata classificazione ma [...] i criteri usati sono le forme dei semi e delle foglie. Il fatto che l'albero abbia o no foglie, e i colori delle foglie o dei fiori, sono raramente citati come criteri. Grosso modo, gli Abelam adoperavano solo l'ibisco ed un fiore giallo che servivano entrambi come decorazioni [rituali] per gli uomini e le patate dolci. La piantine fiorite di qualunque colore non presentavano nessun interesse ed erano classificate solo come erbe o sottobosco. Lo stesso avveniva per gli insetti: tutti quelli che mordono o pungono sono classificati con cura, ma le farfalle formano una sola immensa classe che non tiene conto della dimensione o del colore. Nella classificazione delle specie di uccelli, tuttavia, il colore è di importanza vitale... ma gli uccelli sono totem, e a differenza delle farfalle e dei fiori sono fondamentali in campo rituale [...]. Sembra che [...] che il colore per essere descrivibile debba rivestire un interesse rituale. Le parole per i quattro colori sono [...] in realtà parole per le tinte della pittura. La pittura è una sostanza essenzialmente potente e forse non è tanto sorprendente che l'uso delle parole sul colore sia ristretto a quelle parti dell'ambiente naturale che sono state scelte come ritualmente rilevanti [...].

L'associazione tra colore e significato rituale si può vedere anche nelle reazioni degli Abelam alle importazioni europee. A volte riviste a colori arrivano fino al villaggio ed occasionalmente ne vengono strappate delle pagine che si attaccano alle stuoie alla base della facciata della casa delle cerimonie [...]. Le pagine scelte erano vivacemente colorate, di solito avvisi pubblicitari di alimenti [...] [e] gli Abelam non avevano la minima idea di quello che vi era rappresentato ma pensavano che probabilmente le pagine scelte coi loro vivaci colori e la loro incomprensibilità, fossero [disegni sacri] europei e perciò potenti <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> A. Forge, *Learning to See in New Guinea*, in P. Mayer (a cura di), *Socialization: The Approach from Social Anthropology*. London, 1970, pp. 184-186.

Così in due posti almeno due elementi di per sé eloquenti, come la linea ed il colore traggono la loro vitalità da qualcosa di più del loro richiamo intrinseco, per quanto questo possa essere reale. Non importa quali siano le capacità innate di reagire alla delicatezza scultorea o alla composizione cromatica: queste reazioni sono incorporate in più ampie problematiche meno generiche e più piene di contenuti, ed è questo incontro con la realtà locale che rivela il loro potere costruttivo. L'unità di forma e di contenuto, quando si verifica e nella misura in cui si verifica, non è una tautologia filosofica, ma un successo culturale. Se ci sarà una scienza semiotica dell'arte, è questo successo che dovrà spiegare. E per farlo dovrà prestare maggior attenzione ai discorsi, ed anche ad altri tipi di discorsi oltre a quelli chiaramente estetici, di quanto non sia solitamente incline a fare.

## II

Una replica comune a questo tipo di ragionamento, specialmente quando viene da parte degli antropologi, è che tutto questo può andar forse bene per i primitivi, che confondono le sfere della loro esperienza in un tutto ampio e non riflettente, ma non si applica a culture più sviluppate dove l'arte emerge come attività differenziata che risponde principalmente alle proprie esigenze. Ciò è falso, come la maggior parte di queste facili contrapposizioni tra popoli su rive opposte dell'alfabetizzazione, e lo è in modo duplice: nel sottovalutare la dinamica interiore dell'arte nelle società, per così dire, analfabete, come nel sopravvalutarne l'autonomia in quelle acculturate. Per il momento metterò da parte il primo tipo di errore — l'idea che le tradizioni artistiche di tipo yoruba od abelam siano prive di una loro propria cinetica — vi tornerò sopra forse in un'altra occasione. Per ora confuterò il secondo osservando brevemente la matrice della sensibilità in due operazioni estetiche completamente sviluppate e completamente diverse; la pittura del Quattrocento e la poesia islamica.

Per la pittura italiana mi baserò principalmente sul recente libro di Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, che adotta proprio il tipo di metodo che sostengo qui<sup>11</sup>. Baxandall è interessato alla definizione di quello che chiama l'«occhio del periodo» — vale a dire il corredo critico con cui il pubblico di un pittore del Quattrocento [cioè gli altri pittori e le classi socialmente elevate] affrontava dei complessi stimoli visivi quali potevano essere i dipinti»<sup>12</sup>.

Un dipinto — egli afferma — risente dei tipi di capacità interpretativa — schemi, categorie, deduzioni, analogie — che la mente gli fornisce. La capacità umana di riconoscere un certo tipo di forma o un rapporto di forme influisce senz'altro sull'attenzione che l'uomo dedica all'osservazione di un quadro. Se, per esempio, ha una certa abilità nel notare i rapporti proporzionali, o se ha una certa pratica nel ridurre delle forme complesse a composizioni di forme semplici, o se dispone di una ricca gamma di categorie per diversi tipi di rosso e di bruno, tutte queste capacità lo porteranno a dare una lettura dell'*Annunciazione* di Piero della Francesca diversa da quella di gente priva di tali capacità e senza dubbio molto più acuta di quella di persone cui l'esperienza non ha fornito quelle capacità che sarebbero necessarie per meglio comprendere il dipinto. Perché è chiaro che ci sono delle capacità percettive che sono più adatte di altre a un certo dipinto: l'essere un esperto nel classificare il ductus di linee inclinate — una capacità che per esempio molti tedeschi dell'epoca possedevano — o l'avere una conoscenza sul funzionamento della muscolatura superficiale del corpo umano non sarebbe stato molto utile nel caso dell'*Annunciazione*. Buona parte di ciò che noi chiamiamo «gusto» consiste nella corrispondenza fra l'analisi richiesta da un dipinto e la capacità di analisi del fruitore<sup>13</sup>.

Ma, cosa ancor più importante, queste abilità appropriate, sia per l'osservatore sia per il pittore, per la maggior parte non sono costruite all'interno come la sensibilità retinica per la lunghezza focale, ma sono tratte dal-

<sup>11</sup> M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Londra, 1972; trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>12</sup> M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del quattrocento*, cit., p. 50.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 45-46.

l'esperienza generale, in questo caso l'esperienza di vivere una vita quattrocentesca e di vedere le cose in maniera quattrocentesca:

una parte dell'attrezzatura mentale con cui una persona ordina la sua esperienza visiva è variabile, e gran parte di questa attrezzatura variabile è culturalmente relativa, nel senso che è determinata dalla società che ha influenzato la sua esperienza. Tra queste variabili vi sono le categorie con cui classifica i suoi stimoli visivi, la conoscenza che userà per integrare ciò che gli dà la sua visione immediata, e l'atteggiamento che adotterà di fronte al tipo di oggetto artificiale visto. L'osservatore deve usare sul quadro le abilità visive che possiede, pochissime delle quali sono di norma particolari della pittura, ed è probabile che usi abilità che la sua società valuta grandemente. Il pittore risponde a questo: la capacità visiva del suo pubblico dev'essere il suo mezzo di comunicazione. Qualunque siano le sue abilità professionali specialistiche, egli stesso è un membro della società per cui lavora e ne condivide l'esperienza e l'abitudine visiva<sup>14</sup>.

Il primo fatto (benché, come tra gli Abalam, soltanto il primo) a cui attenersi in questi termini è, naturalmente, che la maggior parte dei quadri italiani del Quattrocento erano dipinti religiosi, e non solo per il soggetto ma anche per i fini a cui erano preposti. Lo scopo dei quadri era di approfondire l'umana consapevolezza delle dimensioni spirituali dell'esistenza: erano inviti visivi a riflessioni sulle verità del cristianesimo. Messo di fronte ad una immagine affascinante dell'*Annunciazione*, dell'*Assunzione della Vergine*, dell'*Adorazione dei Magi*, dell'*Accusa a S. Pietro* o della *Passione*, l'osservatore doveva completarla riflettendo sull'avvenimento come lo conosceva e sul suo rapporto personale coi misteri che rappresentava. «Una cosa infatti è adorare un quadro — come diceva il predicatore domenicano che difendeva la virtuosità dell'arte — ma tutt'altra cosa è imparare che cosa adorare da una narrazione dipinta»<sup>15</sup>.

Eppure la correlazione tra le idee religiose e le immagini pittoriche (e questo penso sia vero per l'arte in gene-

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 52.

rale) non era semplicemente espositiva: non erano illustrazioni per la scuola domenicale. Il pittore, almeno il pittore religioso, era interessato ad invitare il suo pubblico a preoccuparsi delle prime e delle ultime cose, non a fornirgli una ricetta od un surrogato per questa preoccupazione, né una sua trascrizione. Il suo rapporto, o più esattamente i rapporti del suo quadro con la cultura più ampia erano interattivi, o, come dice Baxandall, complementari. Parlando della *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini, una rappresentazione della scena generalizzata, quasi tipologica, ma naturalmente meravigliosamente plastica, la definisce un risultato della cooperazione tra Bellini ed il suo pubblico. « L'esperienza quattrocentesca della *Trasfigurazione* era il risultato di un'azione reciproca tra il dipinto, cioè la raffigurazione sulla parete, e il processo di visualizzazione della mente del pubblico — la mente di un pubblico con una preparazione e delle attitudini diverse dalle nostre »<sup>16</sup>. Bellini poteva contare su una reazione dall'altra parte e progettò il suo pannello in modo da suscitare tale reazione e non dipingerla. La sua vocazione era di costruire un'immagine a cui potesse reagire vigorosamente una spiritualità specifica. Il pubblico, come osserva Baxandall, non ha bisogno di quello che ha già. Ciò di cui ha bisogno è di un oggetto abbastanza ricco da vedervi dentro: abbastanza ricco anche da approfondirlo, nel vederlo.

Naturalmente vi furono tutti i tipi di istituzioni culturali attive nel formare la sensibilità dell'Italia del Quattrocento che contribuirono con la pittura a produrre l'«occhio dell'epoca», e non tutte erano religiose (come non erano religiosi tutti i quadri). Tra quelle religiose, le prediche popolari, che classificavano e sottoclassificavano gli avvenimenti ed i personaggi rivelatori del mito cristiano ed indicavano il tipo di atteggiamento — inquietudine, riflessione, ricerca, umiltà, dignità, ammirazione — che si addiceva a ciascuno di essi, oltre ad offrire osservazioni sul modo in cui queste situazioni erano rappresentate visi-

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 59.

vamente, costituivano probabilmente le più importanti. « I predicatori popolari [...] addestravano i loro fedeli ad acquisire una serie di abilità interpretative che corrispondono esattamente alla reazione del Quattrocento alla pittura »<sup>17</sup>. I gesti venivano classificati, le fisionomie caratterizzate, ai colori veniva attribuita una simbologia e l'aspetto fisico delle figure centrali era discusso con cura apologetica. A proposito della Vergine un altro predicatore domenicano diceva:

Sed quaeris modo. Utrum fuit nigra aut alba? Respondit Alber. super missus est. c. 45. Quod non nigra simpliciter neque rubea, neque alba: quia isti colores dant quandam imperfectionem in persona. Unde dici solet: Deus me protegat a Lombardo russo, Alemanno nigro, Hispano albo, Flammineo cuiusvis pili. Fuit Maria mixta coloribus, participans de omnibus, quia illa facies est pulchra, quae de omnibus coloribus participat. Unde dicunt autores medicinae: quod ille color qui est compositus ex rubeo, et albo, est optimus cum commixtione tertii coloris, scilicet nigri, et hunc inquit Alber. concedimus in Mariam fuisse. Fuit nigra aliquantulum. Et hoc triplici ratione. Primo ratione complexionis, quia iudei tendunt in brunedinem quandam, et ipsa fuit Judaea. Secundo testificationis, quia Lucas qui tres fecit imagines, una Romae, alia Loreti, alia Bononiae, sunt brunae. Tertio assimilationis: Filius matri communiter assimilatur, et e converso, sed Christi facies fuit bruna, igitur...<sup>18</sup>.

Tra altri campi della cultura rinascimentale che contribuirono al modo di guardare i quadri degli italiani del Quattrocento, due che Baxandall trova di particolare importanza erano un'altra arte, anche se minore, la danza sociale, ed un'attività del tutto pratica che chiama valutazione — cioè la stima delle quantità, dei volumi, delle proporzioni, dei rapporti e così via per scopi commerciali.

La danza era importante per la visione della pittura perché non era tanto un'arte temporale alleata alla musica, come lo è per noi, quanto un'arte grafica affine allo spettacolo: processioni religiose, mascherate per le strade

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 65. La citazione è tratta da Gabriel de Barletta, *Sermones Celeberrimi*, Venezia, 1571, vol. I, p. 173.



e via dicendo: una questione di raggruppamenti figurativi e non, o almeno non principalmente, di movimento ritmico. In quanto tale, dipendeva dalla capacità, ed al tempo stesso l'affinava, di scorgere l'interazione psicologica tra figure statiche raggruppate secondo schemi sottili, un tipo di sistemazione dei corpi — una capacità che i pittori condividevano ed usavano per suscitare la reazione del loro pubblico. In particolare la « bassa danza »<sup>19</sup> una danza dai passi lenti, geometrizzata, popolare in Italia in quel tempo, presentava schemi di raggruppamenti di figure che pittori come Botticelli nella sua *Primavera* (imperiata naturalmente attorno alla danza delle Grazie) o nella sua *Nasicta di Venere* impiegavano nell'organizzare la loro opera. La sensibilità che la « bassa danza » rappresentava, dice Baxandall, « presumeva una abilità del pubblico nell'interpretare schemi di figure, un'esperienza generalizzata di accordi semidrammatici [di corpi umani] che permise al Botticelli e ad altri pittori di contare su una simile prontezza del pubblico nell'interpretare i loro gruppi »<sup>20</sup>. Data la diffusa familiarità con forme di danza altamente stilizzate formate essenzialmente da sequenze staccate di *tableaux vivants*, il pittore poteva contare su una comprensione figurativa immediata del suo stesso genere di *tableaux* figurativi in modo molto più aperto che in una cultura come la nostra, dove la danza è più una questione di movimenti inframezzati da pause che di pause inframezzate da movimenti, e si ha scarsa sensibilità per il gesto silenzioso.

La trasformazione di un'arte dialettale di raggruppare in un'arte dove uno schema di persone — non di persone che gesticolano o si spolmonano o fanno le smorfie — può ancora stimolare un forte senso di [...] interazione psicologica, questo è il problema: è dubbio che noi abbiamo ancora le predisposizioni giuste per vedere spontaneamente queste raffinate allusioni<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> In italiano nel testo [N.d.T.].

<sup>20</sup> M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del quattrocento*, cit., p. 80.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 76.

Dietro ed al di là di questa tendenza a concepire sia la danza sia la pittura come schemi di sistemazione dei corpi con un implicito significato si trova, naturalmente, una più ampia tendenza in tutta la società, e particolarmente tra le classi colte, a considerare il modo in cui gli uomini si raggruppavano gli uni rispetto agli altri, gli ordinamenti posizionali in cui rientravano quando si trovavano in reciproca compagnia, in modo non accidentale ma risultante dal tipo di rapporti che esistevano tra loro. Ma questa più profonda penetrazione dell'abitudine visiva nella vita della società, e della vita della società nell'abitudine visiva, appare evidente nell'altro elemento che, secondo Baxandall, ha avuto un impatto formativo sul modo in cui la gente del Rinascimento guardava i quadri — la valutazione.

« È un fatto importante nella storia dell'arte, egli osserva, che le merci siano arrivate regolarmente in contenitori di misura standard solo a partire dall'Ottocento (ed anche allora, avrebbe potuto aggiungere, soltanto in Occidente). In precedenza, un contenitore — botte, sacco o balla — era unico, e calcolarne il volume in modo rapido ed accurato era una condizione essenziale per il commercio »<sup>22</sup>. Lo stesso valeva per le lunghezze, nel commercio delle stoffe, per le proporzioni, nella mediazione, o per i rapporti, nelle perizie. Non si sopravviveva nel commercio senza queste abilità, ed erano i mercanti per lo più a commissionare i quadri, ed in alcuni casi (come Piero della Francesca che scrisse un manuale matematico sulla valutazione), che li dipingevano.

In ogni caso i pittori e i loro mecenati avevano una istruzione simile a questo proposito — essere colti era anche avere la padronanza del genere di tecniche disponibili per giudicare le dimensioni delle cose. Per quanto riguardava gli oggetti solidi, queste abilità comportavano la capacità di scomporre masse irregolari o poco familiari in aggregati di cilindri, con, cubi e via dicendo regolari e familiari, e quindi calcolabili — per gli oggetti a due di-

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 86.

mensioni, l'analoga capacità di analizzare superfici non uniformi riducendole a piani semplici: quadrati, cerchi, triangoli, esagoni. La sofisticazione a cui ciò poteva assurgere è indicata in un brano tratto da un manuale di Piero che Baxandall riporta:

Egl'è una botte che i suoi fondi è ciascuno per diametro 2 bracci; et al cochiume è  $2\frac{1}{4}$ , et tra i fondi e 'l cochiume è  $2\frac{2}{3}$ , et è lunga 2 bracci. Domando quanto sarà quadrata.

Questa è de spetie de piramide taglate, però fa' così. Montiplica il fondo in sé, ch'è 2, fa 4, poi montiplica  $2\frac{2}{3}$  in sé fa  $4\frac{7}{9}$ ; giogni insieme fa  $8\frac{7}{9}$ . Poi montiplica 2 via  $2\frac{2}{3}$  fa  $4\frac{1}{3}$ , giogni con  $8\frac{7}{9}$  fa  $13\frac{11}{9}$ , parti per 3 ne vene  $4\frac{11}{243}$  cioè radici de  $4\frac{11}{243}$  che in sé montiplicato fa  $4\frac{11}{243}$ ; e questo tieni a mente. Tu ài che montiplicato  $2\frac{2}{3}$  in sé fa  $4\frac{7}{9}$ , hora montiplica  $2\frac{1}{4}$  in sé fa  $5\frac{1}{16}$ , giogni insieme fa  $10\frac{1}{1296}$ , et montiplica  $2\frac{2}{3}$  via  $2\frac{1}{4}$  fa 5 giogni insieme fa  $15\frac{1}{1296}$ ; parti per 3 ne vene  $5\frac{1}{3888}$ , cioè la radici de  $5\frac{1}{3888}$ , che in sé montiplicato fa  $5\frac{1}{3888}$ . Giognilo chon quello de sopra ch'è  $4\frac{11}{243}$  fa  $9\frac{1792}{3888}$  il quale montiplica per 11 e parti per 14, [cioè moltiplica per  $\pi/4$ ] ne vene  $7\frac{13600}{54432}$  tanto è quadrata la dicta botte<sup>23</sup>.

Questo, come dice Baxandall, è un mondo intellettuale particolare, ma è quello in cui vivevano tutti quelli delle classi colte in luoghi come Venezia e Firenze. Il suo legame con la pittura, e la sua percezione della pittura, non stava tanto nei processi di calcolo quanto in una tendenza a rivolgersi alle strutture di forme complesse come combinazioni di forme più semplici, più regolari e più comprensibili. Anche gli oggetti rappresentati nei quadri — cisterne, colonne, torri di mattoni, pavimenti lastricati e così via erano gli stessi usati dai manuali perché gli studenti facessero pratica sull'arte della misurazione. E così quando Piero, vestito dei suoi altri panni di pittore, rappresenta l'*Annunciazione* situata in un portico perugino a colonne, su livelli diversi, che si avvicina e si allontana, o la Madonna in un padiglione di stoffa a forma di cupola, a semicerchio, un vestito che le serve da cornice, egli fa appello alla capacità del suo pubblico

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 86. La citazione è tratta da Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, a cura di G. Arrighi, Pisa, 1970, pp. 233-234.

di vedere queste forme come composte da altre e quindi interpretare — misurare se volete — i suoi dipinti ed afferrarne il significato:

Per l'uomo di commercio quasi tutto era riducibile alle figure geometriche che stavano sotto a qualsiasi irregolarità della superficie — la pila di grano ridotta a un cono, il mantello a un cerchio di stoffa che poteva diventare un cono di stoffa, la torre di mattoni a un composto di un corpo cubico formato da un numero calcolabile di corpi cubici più piccoli, e così via. Questa abitudine di analisi è molto simile all'analisi delle apparenze fatta dal pittore. Come un uomo misurava una balla, così il pittore misurava una figura. In entrambi i casi vi è una consapevole tendenza a ridurre delle masse e dei vuoti irregolari a combinazioni di corpi geometrici calcolabili. [...] Siccome avevano una certa pratica nell'avere a che fare con le proporzioni e nell'analizzare il volume o la superficie di corpi composti erano sensibili ai dipinti che portavano i segni di tali processi<sup>24</sup>.

La famosa solidità lucida della pittura rinascimentale aveva le sue origini, almeno in parte, in qualcosa di diverso dalle proprietà intrinseche della rappresentazione piana, della legge matematica e della visione ravvicinata.

La verità è, e questo è il punto centrale, che tutte queste più ampie questioni culturali, ed altre che non ho citato, interagivano nel produrre la sensibilità in cui l'arte del Quattrocento si era formata ed aveva la sua ragion d'essere (in un'opera precedente, *Giotto and the Orators*, Baxandall collega lo sviluppo della composizione pittorica alle forme narrative, soprattutto il discorso della retorica umanistica: la gerarchia di periodo, proposizione, frase e parola dell'oratore veniva coscientemente abbinata, da Alberti e dagli altri, alla gerarchia di pittura, corpo, membro e piano del pittore)<sup>25</sup>. Pittori diversi agirono sui diversi aspetti di quella sensibilità, ma il moralismo della predica religiosa, lo sfarzo delle danze sociali, l'astuzia della misurazione commerciale, e la grandiosità dell'oratoria latina si univano tutte a formare quello che è l'autentico mezzo espressivo del pittore; la capacità del suo pub-

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 88, 95.

<sup>25</sup> M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.

blico di vedere dei significati nei quadri. Un quadro antico, dice Baxandall, anche se avrebbe potuto tralasciare la parola « antico » è una registrazione di attività visive che si deve imparare a leggere, proprio come si deve imparare a leggere un testo proveniente da una cultura diversa. « Se noi osserviamo che Piero della Francesca tende ad una sorta di pittura "valutata", Fra' Angelico ad una "predicata" e Botticelli ad una "danzata", stiamo osservando qualcosa non solo su di loro ma sulla loro società »<sup>26</sup>.

La capacità, variabile tra i popoli come lo è tra gli individui, di percepire un significato nei dipinti (o nelle poesie, nelle melodie, negli edifici, nei drammi, nelle statue) è, come tutte le altre capacità pienamente umane, un prodotto dell'esperienza collettiva che la trascende di molto, come lo è la capacità di gran lunga più rara di metterla al primo posto. È dalla partecipazione al sistema generale di forme simboliche, da ciò che chiamiamo cultura che diviene possibile la partecipazione al sistema particolare da noi chiamato arte, che in effetti ne è solo una parte. Una teoria dell'arte è quindi al tempo stesso una teoria della cultura, non un'impresa autonoma. E se è una teoria semiotica dell'arte, deve rintracciare la vita dei segni nella società, non in un mondo inventato di dualità, trasformazioni, paralleli ed equivalenze.

### III

È difficile trovare un esempio migliore del fatto che un artista lavora con segni aventi un posto nei sistemi semiotici (che si estendono molto al di là dell'arte che pratica) del poeta nell'Islam. Un musulmano che scrive versi si trova di fronte ad un insieme di realtà culturali così oggettive rispetto ai suoi intenti come le rocce o la pioggia, non meno concrete per il fatto di essere immateriali e non meno ostinate perché sono state fatte dall'uomo. Egli opera, ed ha sempre operato, in un contesto

<sup>26</sup> M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit., p. 152.

dove lo strumento della sua arte, il linguaggio, ha un tipo di status particolare, elevato, un significato specifico e misterioso come la pittura degli Abilam. Tutto, dalla metafisica alla morfologia, dalla scrittura alla calligrafia, dai modelli di recitazione pubblica allo stile della conversazione informale, contribuisce a fare del discorso e della parola una questione carica di un'importanza certamente straordinaria, anche se non unica, nella storia umana. L'uomo che si assume il ruolo di poeta nell'Islam tratta, e in modo non del tutto legittimo, con la sostanza morale della sua cultura.

Per dimostrarlo è necessario naturalmente ridimensionare prima l'argomento. Non è mia intenzione analizzare l'intero corso dello sviluppo della poesia dal Profeta in avanti, ma solo fare alcune osservazioni generali, e non troppo sistematiche, sulla posizione della poesia nella società islamica tradizionale — e più particolarmente della poesia araba, in Marocco, e a livello di versi popolari, orali. Il rapporto tra la poesia e gli impulsi centrali della cultura musulmana è, ritengo, più o meno simile dappertutto, e fin dall'inizio. Invece di cercare di dimostrare questo, lo darò semplicemente per scontato e procederò, sulla base di un materiale piuttosto speciale, a indicare quali sembrano essere i termini — alquanto incerti e difficili — di quel rapporto.

In questa prospettiva vi sono da analizzare e correlare tre dimensioni del problema. La prima, come sempre nelle questioni islamiche, è la natura e lo status particolari del Corano, « l'unico miracolo dell'Islam ». La seconda è il contesto recitativo della poesia, che, come cosa vivente, è un'arte musicale e drammatica quanto letteraria. E la terza, e la più difficile da delineare in uno spazio limitato, è la natura generale — agonistica, la definirei — della comunicazione interpersonale nella società marocchina. Tutte assieme fanno della poesia una specie di atto discorsivo paradigmatico, un archetipo del discorso, che richiederebbe un'analisi completa della cultura musulmana per spiegarlo, se ciò fosse possibile.

Ma, come ho detto, dovunque finisca la questione essa

inizia col Corano. Il Corano (che non significa né « testamento » né « insegnamento » né « libro » ma « recitazione ») differisce dagli altri testi sacri fondamentali del mondo per il fatto che non contiene resoconti su Dio da parte di un profeta o dei suoi discepoli, ma il Suo discorso diretto, le sillabe, le parole e le frasi di Allah. Come Allah, esso è eterno e non creato, uno dei Suoi attributi, come la Misericordia e l'Onnipotenza, non una delle sue creature, come l'uomo o la terra. La metafisica è astrusa e non è elaborata in modo coerente, avendo a che fare con la traduzione di Allah in prosa araba in rima di estratti di un testo eterno, e la dettatura di questi, uno per uno e senza un ordine particolare per un certo numero di anni, da Gabriele a Maometto. Questi a sua volta li dettava ai seguaci, i cosiddetti recitatori del Corano, che li mandavano a memoria e li trasmettevano alla comunità in generale che, recitandoli quotidianamente, li ha tramandati da allora. Ma il fatto è che colui che canta i versi del Corano — Gabriele, Maometto, i recitatori del Corano o i comuni musulmani, una catena che dura da tredici secoli — non canta parole su Dio, ma di Lui, e invero, dato che queste parole sono la Sua essenza, canta Dio stesso. Il Corano, come ha detto Marshall Hodgson, non è un trattato, una affermazione di fatti e di norme, è un avvenimento, un atto:

Non fu mai progettato per essere letto per informazione, e neppure per ispirazione, ma per essere recitato come atto di impegno nel culto [...]. Quello che si faceva col Corano non era leggerlo, ma adorare per mezzo di esso; non riceverlo passivamente ma, nel recitarlo, riaffermarlo a se stessi; l'evento della rivelazione si rinnovava ogni volta che uno dei fedeli, nell'atto dell'adorazione, riveva [cioè ripeteva] l'affermazione coranica<sup>27</sup>.

Vi è un certo numero di implicazioni in questa concezione del Corano — tra l'altro che l'equivalente più prossimo nel cristianesimo non è la Bibbia, ma Cristo — ma, per i nostri scopi, la più importante è che la sua

<sup>27</sup> M.G.S. Hodgson, *The Venture of Islam*, vol. I, Chicago, 1974, p. 367.

lingua, l'arabo parlato alla Mecca nel settimo secolo, viene considerato non solo come veicolo di un messaggio divino, al modo del greco, del pali, dell'aramaico o del sanscrito, ma come oggetto sacro esso stesso. Anche una recitazione individuale del Corano, o di parti di esso, viene ritenuta un'entità non creata, qualcosa che turba una fede imperniata su persone divine, ma che per quella islamica, imperniata sulla retorica divina, significa che il linguaggio è sacro nella misura in cui rassomiglia a quello di Dio. Una conseguenza è la famosa schizofrenia linguistica dei popoli che parlano arabo: la persistenza dell'arabo scritto « classico » (*muḍāri*) o « puro » (*fushā*), escogitato in modo da apparire il più coranico possibile e parlato di rado al di fuori dei contesti rituali, insieme con diversi dialetti non scritti, chiamati « volgari » (*āmmīya*) o « comuni » (*dārija*) e ritenuti incapaci di trasmettere serie verità. Un'altra conseguenza è che lo status di quelli che cercano di coniare parole nuove, e specialmente per scopi non religiosi, è estremamente ambiguo. Essi utilizzano la lingua di Dio per scopi loro propri, cosa ai confini del sacrilegio, ma al tempo stesso ne svelano l'incomparabile potenza, cosa che si avvicina già al culto. La poesia, insidiata solo dall'architettura, divenne la principale delle belle arti nella civiltà islamica, soprattutto in quella parte che parlava arabo, pur rasentando la forma più grave di bestemmia.

Questo significato dell'arabo coranico quale modello di come dovrebbe essere il discorso, e quale continuo biasimo del modo in cui la gente parla effettivamente, è rafforzato da tutto lo schema della vita musulmana tradizionale. Quasi tutti i ragazzi (e ormai anche le ragazze) vanno ad una scuola di recitazione dove si impara a recitare ed a mandare a memoria versi del Corano. Se si è abili e diligenti si può imparare tutti i 6.200 versi a memoria e divenire così *hafīz*, « memorizzatori », ed apportare una certa notorietà ai propri genitori; altrimenti, com'è più probabile, se ne imparerà almeno abbastanza per recitare le preghiere, uccidere i polli e seguire le prediche. Se si è particolarmente pii, si può anche andare in qualche centro urbano come Fez o Marrakech e arrivare a comprendere

più esattamente il significato di quello che ha appreso a memoria. Ma la cosa più importante non è venir via con un pugno di versi capiti a metà o con l'intera raccolta ragionevolmente compresa: quel che conta è sempre la recitazione e l'apprendimento mnemonico ad essa indispensabile. Quello che ha detto Hodgson dell'Islam medievale — che tutte le affermazioni erano viste come vere o false; che la somma di tutte le affermazioni vere, un corpo fisso irradiato dal Corano, che almeno implicitamente le conteneva tutte, era la conoscenza; e che il modo di raggiungere la conoscenza era di mandare a memoria le frasi che lo componevano — si potrebbe dire oggi per quasi tutto il Marocco, che, quali che siano le esperienze fatte dalla fede indebolita, conserva ancora la passione per la verità recitabile<sup>28</sup>.

Questi atteggiamenti e questo ammaestramento fanno sì che la vita d'ogni giorno sia scandita da versetti del Corano ed altre citazioni classiche. Tralasciando i contesti specificamente religiosi — le preghiere quotidiane, l'adorazione del venerdì, le prediche nella moschea, le cantilene col rosario nelle confraternite mistiche, la recita del libro intero in occasioni speciali come il mese del Digiuno, l'offerta di versi ai funerali, matrimoni e circoncisioni — la conversazione ordinaria è talmente inframmezzata di formule coraniche che perfino gli argomenti più profani sembrano inquadrati in una cornice sacra. I discorsi pubblici più importanti — quelli pronunciati dal trono, ad esempio — sono esposti in un arabo così classicizzante che la maggior parte degli ascoltatori non li capisce. I giornali, le riviste ed i libri arabi sono scritti in maniera simile, col risultato che pochi sono quelli in grado di leggerli. La richiesta dell'arabizzazione — cioè la richiesta popolare, a cui viene dato impulso da passioni religiose, perché l'istruzione sia impartita in arabo classico e questo sia usato nel governo e nell'amministrazione — è una potente forza ideologica, che conduce ad una forte ipocrisia linguistica da parte dell'élite politica

<sup>28</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 438.

e ad un certo grado di malcontento pubblico quando la ipocrisia diviene troppo evidente. È in questo mondo dove il linguaggio è tanto simbolo quanto mezzo, dove lo stile verbale è una questione morale e l'esperienza dell'eloquenza di Dio si scontra con il bisogno di comunicare, che esiste il poeta orale, che sfrutta il sentimento per i canti e le formule come faceva Piero in Italia con i sacchi e i barili. « Poi dimenticai i versi e ricordai le parole ».

Egli dimenticò i versi durante una meditazione di tre giorni sulla tomba di un santo famoso per ispirare i poeti, ma ricorda le parole nel contesto della recitazione. La poesia qui non è prima composta e poi recitata: è composta durante la recitazione, messa assieme nell'atto di cantarla in un luogo pubblico.

Di solito si tratta di un luogo illuminato da una lampada davanti alla casa di un celebratore di matrimoni o di circoncisioni. Il poeta sta in piedi, dritto come un albero, al centro dello spazio, mentre gli assistenti percuotono i tamburelli ai suoi lati. La parte maschile del pubblico si accovaccia direttamente davanti a lui, con gli uomini che di tanto in tanto si alzano per riempirgli il turbante di denaro, mentre la parte femminile sbircia discretamente fuori dalle case circostanti o guarda giù dai tetti al buio. Dietro di lui vi sono due file di uomini che danzano allo stesso modo, con la mano sulla spalla dell'altro e la testa girata mentre accennano due mezzi passi a destra e due a sinistra. Egli canta la sua poesia, verso dopo verso, scandita dai tamburelli in un falsetto lamentoso e metallico, e gli assistenti si uniscono a lui per il ritornello, che tende ad essere fisso e solo genericamente correlato al testo, mentre i danzatori abbelliscono il tutto con strani improvvisi ululati ritmici.

Naturalmente, come i famosi jugoslavi di Albert Lord, egli non crea il suo testo con la pura fantasia, ma lo costruisce in modo molecolare, un pezzo alla volta, come un processo artistico di Markov, con un numero limitato di formule stabilite. Alcune sono tematiche: l'inevitabilità della morte (« anche se vivi su un tappeto da preghiera »); l'inaffidabilità delle donne (« Dio ti aiuti, o innamorato

che ti lasci trascinare dagli occhi »); la disperazione della passione (« tanti uomini sono scesi nella tomba a causa del loro ardore »); la vanità dell'insegnamento religioso (« dov'è il maestro di scuola che può imbiancare l'aria? »). Altre sono figurative: ragazze come giardini, ricchezza come stoffa, mondanità come mercati, saggezza come viaggio, amore come gioiello, poeti come cavalli. Ed altri sono formali — schemi rigorosi e meccanici di rime, metri, versi e strofe. Il canto, i tamburelli, i danzatori, le esigenze di questo genere artistico, e il pubblico che lancia ululati di approvazione o fischi di censura, dato che queste cose si fanno assieme o niente, formano un tutto integrale da cui non si può astrarre la poesia più di quando si possa astrarre il Corano dalla sua recitazione. Anch'esso è un avvenimento, un atto: costantemente nuovo, costantemente rinnovabile.

E, come avviene col Corano, i singoli individui, o almeno molti di loro, inframmezzano il loro discorso comune con linee, versi, tropi, allusioni prese dalla poesia orale, talvolta da una poesia particolare, a volte da una associata con un poeta particolare di cui conoscono le opere, a volte dalla raccolta generale che, anche se ampia, è contenuta entro limiti ben definiti di formule. In quel senso, presa nel suo insieme, la poesia che viene recitata in modo diffuso e regolare, soprattutto in campagna e tra le classi inferiori nelle città, forma un particolare genere di « recitazione », un'altra raccolta, meno celebrata ma non necessariamente meno preziosa, di verità memorizzabili: la lussuria è una malattia incurabile, le donne sono una cura illusoria; la disputa è il fondamento della società, il dogmatismo la virtù principe; l'orgoglio è la sorgente dell'azione, l'immaterialità è l'ipocrisia morale; il piacere è il fiore della vita, la morte la fine del piacere. Invero la parola per poesia, *š'ir*, significa « conoscenza », e, benché nessun musulmano l'ammetterebbe esplicitamente, fa da contrappeso laico, da postilla profana alla Rivelazione stessa. Quello che l'uomo sente di Dio e dei doveri verso di Lui nel Corano, fatti fissati nelle parole, lo sente nella poesia degli esseri umani e delle conseguenze di essere tali.

La cornice in cui si recita la poesia, il suo carattere di atto discorsivo collettivo, ne rafforza solo la qualità che la pervade — per metà canto rituale, per metà discorso comune — poiché se le sue dimensioni formali, semiliturgiche la fanno rassomigliare ai canti coranici, quelle retoriche, semisociali la fanno rassomigliare al parlare quotidiano. Come ho detto, non è possibile descrivere qui il tono generale dei rapporti interpersonali in Marocco con una certa concretezza; si può solo affermare, e sperare di essere creduti, che prima di ogni altra cosa è combattivo, una prova costante delle volontà mentre gli individui lottano per afferrare quello che bramano, difendere quello che hanno e recuperare quello che hanno perduto. Per quanto riguarda il discorso, questo conferisce a tutte le conversazioni, tranne le più oziose, una qualità nelle parole captate al volo, uno scontro frontale di maledizioni, promesse, menzogne, scuse, perorazioni, comandi, proverbi, ragionamenti, analogie, citazioni, minacce, evasioni, adulazioni, che non solo valorizza enormemente la facilità verbale, ma dà alla retorica una forza direttamente coercitiva; *'ando klām*, « egli ha parole, conversazione, massime, eloquenza » significa anche, e non solo metaforicamente, « egli ha potere, influenza, peso, autorità ».

Nel contesto poetico questo spirito agonistico appare ovunque. Non solo è il contenuto di quello che il poeta definisce in questo modo argomento di discussione — attaccare la superficialità degli abitanti delle città, la furfanteria dei mercanti, la perfidia delle donne, l'avarizia dei ricchi, il tradimento dei politici e l'ipocrisia dei moralisti — ma è diretto contro bersagli particolari, di solito quelli presenti ed in ascolto. Un insegnante del Corano locale, che ha criticato le feste di nozze (e la poesia che vi è cantata) come peccaminose, viene svergognato di fronte a tutti e scacciato dal villaggio<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Ringrazio Hildred Geertz, che ha raccolto la maggior parte di queste poesie, per avermi permesso di usarle.

Guarda quante cose vergognose ha fatto il maestro:  
ha lavorato solo per riempirsi le tasche.  
È avido, venale.  
Per Dio, con tutta questa confusione.  
Dategli il suo denaro e dategli « va' via »;  
« Va' a mangiare la carne di gatto e falla seguire da quella  
di cane »

[...]

Scoprirono che il maestro aveva appreso a memoria soltanto  
quattro capitoli del Corano [questo è un riferimento alla  
sua pretesa di averlo appreso tutto].

Se sapesse a memoria il Corano e potesse dirsi un dotto  
non correrebbe attraverso le preghiere così in fretta.  
Egli ha pensieri maligni nel cuore.  
Ebbene, anche nel mezzo delle preghiere, la sua mente è alle  
fanciulle; ne inseguirebbe una se potesse trovarla.

Un locandiere taccagno non se la cava meglio:

In quanto a colui che è debole e taccagno, sta giusto seduto  
là e non osa dire nulla.

[...]

Quelli che vennero per cena erano come in una prigione (il  
cibo era così cattivo),  
La gente aveva fame tutta la notte e non era mai soddisfatta.  
La moglie del locandiere passò la sera facendo quel che le  
piaceva,  
per Dio, non voleva neppure alzarsi per preparare il caffè.

E un guaritore, un ex amico con cui il poeta ha liti-  
gato, si prende trenta righe di questo genere:

Oh, il guaritore non è più un uomo ragionevole.  
Ha seguito la strada per divenire potente,  
e si è trasformato in un folle traditore.  
Ha seguito un mestiere del diavolo; ha detto che aveva  
avuto successo, ma io non ci credo.

E così via. Non sono soltanto individui quelli che il  
poeta critica (o può venir pagato per criticare, poiché la  
maggior parte di questi assassinii verbali sono lavori su  
commissione); ma anche gli abitanti di un villaggio o una  
fazione, o una famiglia rivale; un partito politico (il con-  
fronto poetico tra i membri di questi partiti, capeggiati

ognuno dal suo poeta, doveva essere interrotto dalla poli-  
zia quando le parole cominciavano a portare alle botte);  
perfino intere categorie di persone, fornai o funzionari  
pubblici, possono essere il bersaglio. Ed egli può cambia-  
re il suo pubblico nel bel mezzo della recitazione. Quando  
si lamenta dell'incostanza delle donne, alza la voce verso  
le ombre dei tetti; quando attacca la lussuria degli uomini,  
il suo sguardo si abbassa verso la folla ai suoi piedi. Tutta  
la rappresentazione poetica ha in verità un tono agonisti-  
co mentre il pubblico grida la sua approvazione (e lancia  
monete al poeta) e fischia ed ulula per disapprovare, tal-  
volta sino al punto di causare il suo ritiro dalla scena.

Ma forse le espressioni più genuine di questo tono  
sono i combattimenti diretti tra poeti che cercano di su-  
perarsi a vicenda coi propri versi. Viene scelto un sogget-  
to — a volte può essere giusto un oggetto come un bic-  
chiere od un albero — per mettere in moto le cose, e  
poi i poeti cantano alternativamente, talvolta per tutta  
la notte, mentre la folla grida il suo giudizio, finché uno  
non si ritira, vinto dall'altro. Do alcuni brevi estratti  
da una tenzone di tre ore, in cui quasi tutto va perduto  
nella traduzione tranne lo spirito della cosa.

Nel bel mezzo della battaglia, il poeta A, lo sfidante,  
« si alza e dice »:

Quello che Dio gli ha concesso (al poeta rivale),  
lo ha sprecato per comprare biancheria di nylon per una  
ragazza;  
egli troverà ciò che va cercando,  
e comprerà ciò che vuole [cioè il sesso] e  
andrà in giro visitando ogni genere di [brutti] luoghi.

Il poeta B, rispondendo:

Quello che Dio gli ha concesso [a lui stesso, il poeta B]  
lo ha usato per la preghiera, la decima e la carità,  
e non ha ceduto alle cattive tentazioni, né alle ragazze eleganti  
né alle ragazze tatuate; egli si ricorda di correre  
lontano dal fuoco dell'inferno.

Poi, circa un'ora più tardi, il poeta A, ancora lo sfi-

dante, ed al quale viene ancora risposto con efficacia, si sposta all'indovinello metafisico:

Da un cielo all'altro cielo ci vorrebbero 500.000 anni,  
e, dopo di questo, che cosa accadrebbe?

Il poeta B, preso alla sprovvista, non risponde direttamente ma, cercando di guadagnare tempo, erompe in minacce:

Portatelo [il poeta A] lontano da me,  
o chiamerò le bombe,  
chiamerò gli aeroplani,  
e soldati di aspetto spaventoso.  
[...]  
Ora, oh signori, farò la guerra,  
anche se solo piccola.  
Vedete, io ho il potere  
maggiore.

Successivamente il poeta B, stuzzicato, si riprende e replica all'indovinello sui cieli, non rispondendo ad esso ma sbeffeggiando l'altro poeta con una sfilza di controindovinelli senza risposta possibile, destinati a metterne in mostra la stupidità.

Io stavo per rispondere a colui che diceva « Arrampicati  
sul cielo e guarda che distanza c'è da cielo  
a cielo, per strada ».  
Stavo per dirgli « Conta per me tutte le cose  
che sono sulla terra ».  
Io risponderò al poeta, benché sia pazzo.  
Dimmi, quanta oppressione abbiamo avuto, che sarà  
punita nell'aldilà?  
Dimmi quanto frumento vi è al mondo, con cui  
possiamo banchettare?  
Dimmi quanto legno c'è nella foresta, che  
voi potete bruciare?  
Dimmi, quante lampadine elettriche ci sono, da ovest a est?  
Dimmi, quante teiere sono piene di té?

E a questo punto il poeta A, insultato, fischiato, infuriato e sconfitto, dice:

Datemi la teiera  
vado a bagnarmi per la preghiera.  
Ne ho avuto abbastanza di questa festa.

e si ritira.

In breve, in termini di discorso, o più esattamente in termini di atto discorsivo, la poesia sta tra i divini imperativi del Corano e le botte e risposte retoriche della vita quotidiana, ed è questo a conferirle il suo status incerto e la sua strana forza. Da un lato forma una specie di para-Corano, verità cantate più che transitorie e meno che eterne in uno stile linguistico più studiato di quello colloquiale e meno arcano del classico. Dall'altro proietta lo spirito della vita quotidiana nella sfera se non del sacro, almeno dell'ispirato. La poesia è moralmente ambigua perché non è abbastanza sacra da giustificare il potere che ha effettivamente e non è abbastanza profana perché tale potere sia equiparato alla comune eloquenza. Il poeta orale marocchino abita una regione tra tipi di discorso che è al tempo stesso una regione tra mondi, tra il discorso di Dio e la disputa degli uomini. E se non si comprende questo non si può comprendere né lui né la sua poesia, nonostante tutto il frugare nelle strutture latenti o l'analizzare le forme dei versi che si possa fare. La poesia, o almeno questa poesia, costruisce una voce con le voci che la circondano. Se si può affermare che abbia una « funzione », è questa.

« L'arte — dice il mio vocabolario, un vocabolario utilmente semplice — è la produzione o la sistemazione consapevole di colori, forme, movimenti, suoni o altri elementi in un modo tale da influire sul senso della bellezza », un modo di porre le cose che pare suggerire che gli uomini siano nati con la capacità di valutare, come sono nati con la capacità di vedere gli scherzi, ed hanno bisogno soltanto che venga loro fornita l'occasione per esercitarla. Come dovrebbe chiarire quanto ho detto qui, non penso che questo sia vero (non lo penso neanche per il senso dell'umorismo): credo invece che « il senso della bellezza », o comunque si dovrebbe chiamare la capacità



di reagire intelligentemente alle cicatrici sul volto, agli ovali dipinti, ai padiglioni a cupola o agli insulti in versi, sia un manufatto culturale quanto gli oggetti e gli espedienti immaginati per « agire » su di essa. L'artista lavora con le capacità del suo pubblico — capacità di vedere, udire, toccare, talvolta perfino assaggiare e odorare, con la capacità di comprendere. E benché gli elementi di queste capacità siano innati — di solito aiuta non essere ciechi verso i colori — essi acquistano un'esistenza effettiva grazie all'esperienza di vivere in mezzo a certi tipi di cose da guardare, da ascoltare, da maneggiare, da pensare, da affrontare, e a cui reagire: particolari varietà di cavoli, particolari tipi di re. L'arte e l'attrezzatura per afferrarla si fabbricano nella stessa bottega.

Un approccio all'estetica che possa definirsi semiotico — che si interessa cioè a come i segni acquistano significato — implica che l'estetica non possa essere una scienza formale come la logica o la matematica, ma che debba essere una scienza sociale come la storia o l'antropologia. Non si può fare a meno dell'armonia e della prosodia, come pure della composizione e della sintassi, ma esporre la struttura di un'opera d'arte e spiegarne l'impatto non è la stessa cosa. Quello che Nelson Goodman ha chiamato « l'assurdo e goffo mito dell'isolamento dell'esperienza estetica », il concetto che la meccanica dell'arte genera il suo significato, non può produrre una scienza dei segni o di nient'altro: solo un vuoto virtuosismo di analisi verbale<sup>30</sup>.

Se dobbiamo avere una semiotica dell'arte (o anche di qualunque sistema di segni non assiomaticamente autocosciente), dovremo impegnarci in una specie di storia naturale di segni e simboli, una etnografia dei veicoli del significato. Questi segni e simboli, questi veicoli del significato, svolgono un ruolo nella vita di una società, o in qualche parte di una società, ed è questo ciò che li fa vivere. Anche qui il significato è l'uso, o meglio sorge

<sup>30</sup> N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, 1968, p. 260; trad. it. *I linguaggi nell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

dall'uso, ed è solo rintracciando questi segni esaurientemente come siamo abituati a fare per le tecniche dell'irrigazione o le usanze nuziali che saremo in grado di scoprire qualcosa in generale su di essi. Questa non è un'istanza a favore dell'induttivismo — non abbiamo certamente alcun bisogno di un catalogo di esempi — ma per volgere i poteri analitici della teoria semiotica — sia di Peirce, Saussure, Lévi-Strauss o Goodman — da un'investigazione dei segni in astratto ad una investigazione degli stessi nel loro habitat naturale il mondo comune in cui gli uomini guardano, nominano, ascoltano e fanno.

Non è neppure un'istanza per la trascuratezza della forma, ma per cercare le radici della forma non in qualche versione moderna della psicologia universitaria ma in quella da me chiamata nel primo capitolo « la storia sociale dell'immaginazione » — cioè nella costruzione e scomposizione di sistemi simbolici via via che gli individui ed i gruppi di individui cercano di ricavare un senso dalla massa di cose che accadono a loro. Quando un capo bamileke assumeva la sua carica, ci informa Jacques Maquet, si faceva scolpire una statua; « dopo la sua morte la statua era rispettata, ma veniva erosa lentamente dalle intemperie come il suo ricordo si erodeva nella mente delle persone »<sup>31</sup>. Dov'è qui la forma? Nella forma della statua o nella forma della sua erosione? In tutte e due, naturalmente. Ma nessuna analisi della statua che non tenga presente il suo fato, un fato prestabilito come la sistemazione del suo volume o la levigatura della sua superficie, ne coglierà il significato o ne comprenderà la forza.

Dopo tutto non sono soltanto statue (o dipinti, o poesie) con cui abbiamo a che fare, ma i fattori che fanno sì che queste cose sembrino importanti — cioè rivestite di importanza — per quelli che le fanno o le possiedono, e queste sono varie come la vita stessa. Se vi è un elemento comune a tutte le arti in tutti i luoghi dove si trovano (a Bali fanno statue con monete, in Australia di-

<sup>31</sup> J. Maquet, *Introduction to Aesthetic Anthropology*, in AA.VV., *A Macaleb Module in Anthropology*, Reading, Mass., 1971, p. 14.

segni con l'immondizia) che giustifichi la loro inclusione in una sola rubrica di stampo occidentale, non è perché esse si richiamano ad un senso universale di bellezza. Può darsi che esista e può darsi di no, ma in ogni caso, per mia esperienza, non mi sembra che metta in grado le persone di reagire alle arti esotiche se non con un sentimentalismo etnocentrico, in assenza di una conoscenza degli scopi di tali arti o una comprensione della cultura da cui provengono (l'uso occidentale dei motivi « primitivi »), a parte il suo indubbio valore nei suoi propri termini, è servito solo ad accentuare questo: la maggior parte della gente, sono persuaso, vede la scultura africana come un Picasso campagnolo e ascolta la musica giavanese come un Debussy fracassone). Se vi è un elemento comune, questo sta nel fatto che certe attività sembrano dovunque intese a dimostrare che le idee sono visibili, udibili e — qui bisogna inventare la parola — tattibili, cioè che si possono esprimere in forme dove i sensi, ed attraverso i sensi le emozioni, possono rivolgersi ad esse in modo riflessivo. La varietà dell'espressione artistica deriva dalla varietà delle concezioni che hanno gli uomini sul modo in cui le cose si presentano, ed è la stessa varietà.

Per essere usata efficacemente nello studio dell'arte, la semiotica deve andare oltre la considerazione dei segni come mezzo di comunicazione, codice da decifrarsi, deve andare ad una considerazione di essi come modi di pensare, idiomi da interpretare. Non è di una nuova crittografia che abbiamo bisogno, specie se consiste nel sostituire una cifra con un'altra meno comprensibile, ma di una nuova diagnostica, una scienza che possa determinare il significato delle cose per la vita che le circonda. Naturalmente deve concentrarsi sul significato, non sulla patologia, e trattare di idee, non di sintomi. Ma collegando statue scolpite, palme da sago pigmentate, pareti affrescate e versi cantati durante il disboscamento della giungla, i riti totemici, l'inferenza commerciale o la conversazione per strada, essa può forse cominciare finalmente a collocare le origini del loro fascino nelle caratteristiche del loro ambiente.