

NOTA EDITORIALE

Capita all'architettura di inseguire l'illusione dell'«occhio innocente», ha scritto, nella call di GUD 13 «Anàmnese», Alessandro Canevari, che lo ha curato, tenendolo sapientemente in bilico fra le due categorie archetipiche del «vecchio» e del suo recupero e del «nuovo» (o della sua illusione) senza regole e freni. E, invece, l'occhio innocente non puoi inseguirlo perché non c'è, Platone l'aveva già compreso. Come accade per il giovane schiavo interrogato da Socrate nel *Menone*, conoscere non è altro che ricordare, fare è rifare. Dare forma è cercare conferma della vitalità – o della permanenza – delle forme: lo è per la tradizione, per la civiltà; lo è per la società così come per l'individuo.

Dopo il bivio che si apre di qui innanzi, su uno dei due rami, l'eroe è l'*artista*, colui che aspira a mettere la propria firma sull'opera che ha appena concluso. Lo affermava Eugenio Garin, descrivendo il passaggio dal Medioevo al Rinascimento, e lo spiegava con formula perfetta, in un libro celebre e insuperato (*L'Umanesimo italiano*, Laterza, 1958): prima, nel Medioevo, la «verità è così staccata dalla personalità storica di un filosofo [così come di qualsiasi altro uomo d'ingegno], che importa pochissimo il veicolo terreno attraverso il quale si è manifestata. Non importa l'uomo, quell'uomo: importa un pensiero, a cui il mutar nome è meramente accidentale». Poi, nell'Umanesimo, guardandosi indietro, ovvero ravvivando la memoria degli antichi, si apprende a commisurarsi con i modelli illustri del passato e, nel rapporto con quelli, si impara a distinguere sé stessi, così da appropriarsi di «tempo e memoria, e senso della creazione umana e dell'opera terrena e della responsabilità». I quasi anonimi miniaturisti Oderisi da Gubbio e Franco da Bologna, che Dante cita nel canto XI del *Purgatorio*, niente hanno a che fare con i pittori che – come racconta Benvenuto da Imola, tra i primi commentatori della *Commedia* – cominciando a firmare le proprie opere, lasciano la condizione di «*parvi artificies*» e diventano artisti, orgogliosi del proprio nome, al pari di chierici e letterati. Non è questione soltanto di originalità e non nel significato che la parola avrà poi. L'artista rinascimentale continua a lavorare nel solco di una tradizione condivisa, senza alcuna volontà di separarsene e perfezionando tipi noti. Per ora, anzi, è più questione di status. Alla firma, in calce alla pala, esposta sull'altar maggiore, segue l'autoritratto. Con esso, l'artista del Rinascimento – scrive André Chastel – si stacca dalla folla, esce dallo «stato artigianale debitamente accettato» e ostenta una condizione di ««virtuoso» che sfugge all'oscurità» (*Uomo del Rinascimento*, Laterza, 1988: 267). Tanto quanto il letterato fa il filologo, l'architetto diviene archeologo per riscoprire l'arte antica (e, riscoprendo quella, per *inventare*), studia la matematica e la prospettiva. Come Leon Battista Alberti, di cui nel presente numero scrive Alberto Giorgio Cassani, l'architetto lascia la prassi corporativa anonima del capomastro medievale. A Luciano Laurana, che Federico da Montefeltro, nel 1468, lega a sé per la costruzione del palazzo d'Urbino, la patente ducale riconosce doti «di ingegno et di virtù, e massime di quelle virtù che sempre sono state in prezzo appresso gli antichi e i moderni, come è la virtù dell'architettura fondata in l'arte dell'aritmetica e geometria, che sono delle sette arti liberali e delle principali». Da quel punto in poi, l'architettura non è più semplice pratica, ovvero *ars mechanica* che si alimenta di memoria e ripetizione di altre pratiche, precedenti e più antiche. Si fonda, e ora in maniera «contrattuale», quindi ufficiale, sulla matematica; questo legame la mette al pari delle arti liberali. L'architetto diventa l'«uomo completo descritto da Pico, fatto per dominare la natura», colui

che dimostra «la nobiltà dello spirito umano» e che, esercitando la ragione organizzatrice, aspira a rendersi «*deus in terris*» (André Chastel). Al tempo stesso, questo «artefice del disegno» e dell'architettura che diviene artista, è libero di innovare: dotato, al pari dei poeti e dei pittori, di *quidlibet audendi potestas*, il nuovo artista-autore, sia esso pittore, scultore o architetto, dal Rinascimento in poi, ha nel suo empireo valoriale il diritto-dovere di infrangere schemi e regole. Scriveva Pietro Bembo, riferendo un pensiero di Giovanni Bellini, che il moderno pittore (e vale per l'artista in toto) può e deve «vagare a sua voglia».

Se dunque il mito dell'artista-creatore ha generato, dall'Umanesimo in poi e sempre più, la nevrosi del «nuovo», spingendo la modernità verso il miraggio della *tabula rasa* e l'illusione dello sguardo vergine, i contributi raccolti in questo numero di GUD riconsegnano nelle mani del lettore la lente della prudenza. La creazione dal nulla – scrivono gli autori di GUD 13 – è mera ideologia. Creare è inevitabilmente *ri-creare*, e l'anàmnese, lungi dall'essere abbandono nostalgico al passato, è atto critico e attivo, che irrompe nel presente con forza consapevole, quando non, addirittura, eversiva. La ricerca deve fare i conti con la persistenza del passato e con il vano tentativo di una fuga che coincide con l'oblio.

È così. C'è anche l'oblio. È sull'altro ramo del bivio. Perciò, fra i tanti eroi sulle rotte obbligatorie dell'anàmnese, non sarà stonato citare un antieroe, che si fa largo nella cultura occidentale con una contrastante dignità – colui che aspira a dimenticare, per rifare, come destatosi a nuova infanzia. L'archetipo di questo antieroe, che è tanto «romantico» quando solitario, non è un qualunque figlio epigono di Rousseau, in cerca del «buon selvaggio», ma il Paul Gauguin che fa di questa ricerca negativa l'atto epistemologico che precede – con una nuova, urgente necessità – l'effetto artistico. Quello di Mario Vargas Llosa, bellissimo nella sua ricostruzione storica e immaginaria, fugge agli antipodi per rimparare a guardare. Sente che la civiltà e il suo troppo guardare lo hanno reso cieco. Per «far l'arte», capisce, occorre dimenticare: «pulirsi gli occhi cisposi [...] fuggire da Parigi», abbandonare alla sua fatale decadenza la città-mondo che tutto ha veduto, la summa asfissiante del *dejà-vu* che l'incrosta. Per ridare verginità allo sguardo, occorre disimparare lingua e grammatica, dimenticare la storia, perdere la memoria di tutto ciò che si è visto. C'è una cecità – dice Vargas Llosa di Paul Gauguin così come potremmo dire noi, oggi, dell'*homo videns et mediaticus* che siede solitario sulle nostre panchine e popola gli scompartimenti dei nostri treni – che deriva dal troppo aver visto, una sordità di cui l'aver troppo ascoltato è causa. Per Vargas Llosa il viaggio di Paul Gauguin è simile a una *queste* cavalleresca e regressiva, volta a riprendersi il senso originario delle cose. Viaggio all'indietro e quasi ipnotico, perché, nel mito tanto quanto nell'ontogenesi, l'occhio innocente non può che appartenere a quel prima a cui i ricordi non si estendono. È dietro di noi, fa parte del tempo in cui guardavamo e ancora non avevamo appreso a vedere. Capisce Gauguin che ci vuole una nuova vita, posta «sotto altri cieli», ove sia possibile «creare, non imitare [...] osare tutto» nello «sforzo di creare mondi diversi da quello reale» (*Il paradiso è altrove*, Einaudi, 2003: 61-62; 221); che – nella ricostruzione di un altro grande scrittore, W. Somerset Maugham – per rigenerare il mondo con l'arte, per farne il *Paradise Lost*, la cui nostalgia ci punge acuta, occorre imparare a contemplarlo come agli inizi del mondo, quando il «senso terrificante dell'infinità dello spazio e dell'eternità del tempo» ti mostrava «l'uomo nella nudità dei suoi istinti primordiali, e ti sentivi spaventato, perché vedevi te stesso» (*La luna e sei soldi*, BUR, 1988: 241).