

Erwin Panofsky è stimato come uno dei maggiori studiosi d'arte di questo secolo. Tedesco, nato ad Hannover nel 1892, abbandonò la Germania per gli Usa con l'avvento di Hitler e morì a Princeton nel 1968. Le sue opere più importanti sono state tradotte in italiano, da *Il significato delle arti visive* e dagli *Studi di iconologia*, presso Einaudi, a *Rinascimento e Rinascenza nell'arte occidentale* a *La prospettiva come forma simbolica* presso Feltrinelli, al *Tiziano* di Marsilio, e altri ancora. Una presenza sostanziosa.

Ora la Electa ci offre tre saggi pressoché inediti raccolti in un volume (*Tre saggi sullo stile*, pag. 200 con 93 illustrazioni) sul barocco, il cinema e la calandra della Rolls Royce, in un melange che in apparenza può sembrare una provocazione, per quegli accostamenti tematici anomali o inaspettati. Poi, alla fine, ci si rende conto che in realtà si è di fronte a lavori di forte impegno anche metodologico, specie nell'ultimo dei tre saggi, il più sorprendente.

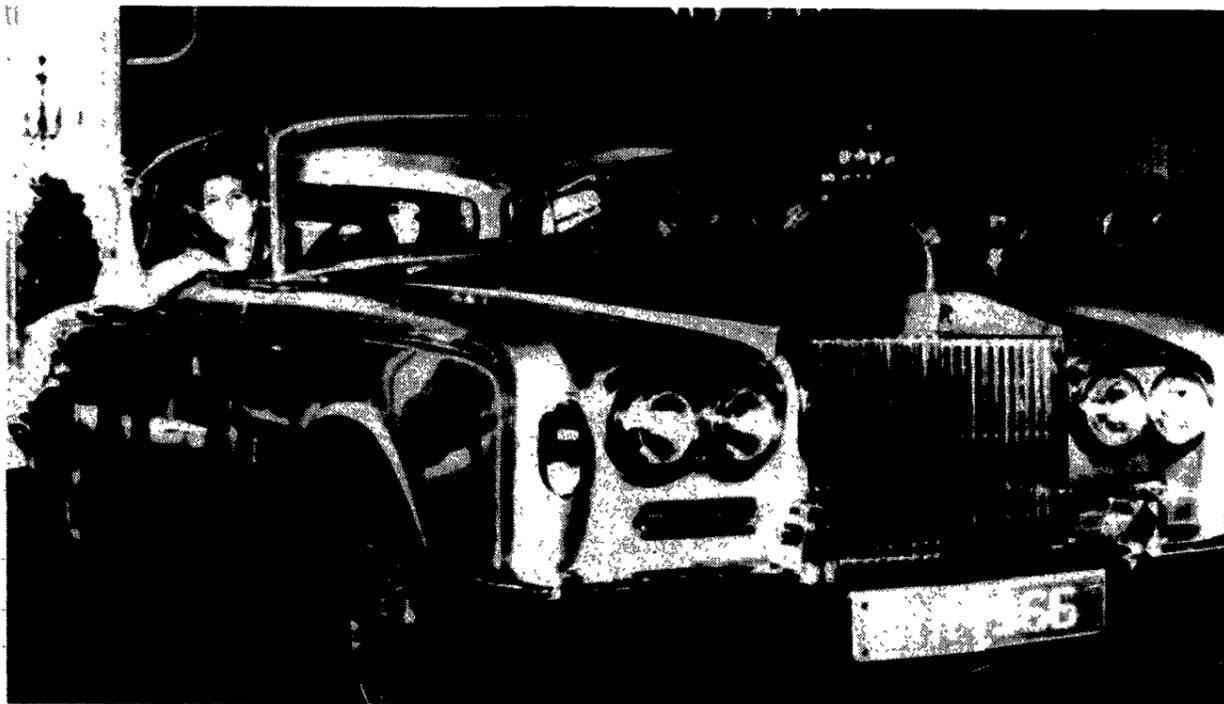
Nulla di stravagante, quindi, e nemmeno di brillante nel senso mondano del termine, ma una ricerca senza concessioni. Il che non significa che la scrittura di Panofsky non sia gradevolissima per il lettore medio. Anzi, quel che lega assieme i saggi è davvero la destinazione a quel lettore non specialista, anche se essi non sono classificabili come divulgativi o semplificativi.

D'altra parte, gli argomenti, nell'enunciato, sono ciascuno a suo modo tosti e pure attuali. Rappresentano cioè alcuni temi che nel dibattito critico o nella pratica generalizzata hanno caratterizzato la nostra cultura in quegli anni. Un'attenzione che si prolunga fino a noi, per tre quarti di secolo.

Il barocco, per esempio. Più di una generazione si è trovata a doversi confrontare su questa materia, con un antico contenzioso, e con delle pregiudiziali. Ma in questi tre quarti di secolo, se ci si limita all'Italia letteraria, si trovano Croce al *carrefour*, inevitabile, e poi l'Aneschi che ci porta Eugenio D'Ors, e quindi Giovanni Getto e Giuseppe Raimondi, in un lavoro di riedificazione di quel '600 che è pur sempre quello che in sé comprende Bruno, Campanella, Galileo, oltre a Marino. Di qui un invito alla lettura e alla rilettura per ridare dignità a un fenomeno bersagliatissimo tra Arcadia e romanticismo.

Il critico tedesco si sofferma, ovviamente sulle arti figurative, con una tesi seducente. Non è, il suo, il barocco come categoria di ciclici ritorni, costanti e dialetticamente alternativi, secondo la linea Wolfllin-D'Ors. Panofsky istituisce invece un legame evolutivo

ICONOGRAFIE. Dal barocco alla Rolls Royce, tre saggi sullo stile di Panofsky



La Rolls Royce «Silver Shark» presentata a Parigi nel 1935

Dove l'uomo è quasi Dio

Tre saggi sullo stile del grande critico tedesco Erwin Panofsky propongono un viaggio che va dal barocco alla calandra della Rolls Royce. Il celebre tempio palladiano sormontato da una figurina liberty. Insomma, dalla classicità al moderno, passando per l'epoca che ha reso l'uomo «più interessante di Dio»; e che Panofsky vede in continuità col Rinascimento. Per lui, il barocco finisce con l'era delle macchine, con la morte di Goethe e la nascita dell'industria.

estasi (San Sebastiano) e alle numerose estasi ambigue delle sante, da Maddalena a Teresa.

Scriva Panofsky: «L'atteggiamento del barocco può dirsi basato su un complesso oggettivo tra forze antagoniste, che tuttavia si fondono in un sentimento soggettivo di libertà e anche di piacere», che poi è il «dissidio» che oppone bellezza e virtù, morale e libertà, umanesimo e cristianesimo, fede e scienza,» in quel secolo.

Vita e morte

Ed è il supremo «contrasto tra la vita e la morte», che «ha un ruolo di primo piano nell'iconografia barocca» e che trova quiete ambigua nella «morte beata».

La «ridondanza» c'è, dunque, ma, dice Panofsky, la ridondanza è cosciente di sé, e la coscienza comporta la perdita dell'innocenza, ma anche la possibilità di diven-

tere «simili a Dio».

Qui mi sembra che stia la novità del saggio, la sua apertura, che coinvolge tanto Cartesio quanto Shakespeare e Cervantes. Se il cogito ergo sum ricolloca ogni singolo uomo, libero e consapevole, al centro del mondo, lo colloca pure al centro di un mondo attraversato e condizionato da sentimenti e contraddizioni (di qui le ridondanze).

«Il periodo che ha reso l'uomo e la natura «più interessanti di Dio» (...) finì, grosso modo, all'epoca in cui morì Goethe e vennero costruite le prime ferrovie e le prime industrie, cioè con l'insorgere di quelle forze antiumane e antinaturali che sembrano caratterizzare la nostra epoca (la forza delle masse e delle macchine)».

«L'industria, non col barocco. È in quest'epoca, comunque, che è vissuto Panofsky, accanto a Einstein e a Eiseinstein, a Henry Ford e a Kandinskij.

Del presente non si disinteressa aristocraticamente, anzi il secondo dei saggi qui raccolti, dunque, è dedicato al cinema, letto non da un cinefilo ma da un critico d'arte e secondo quel punto di vista, anomalo per gli addetti a quei lavori, come se si trattasse di uno stadio evolutivo del fenomeno delle arti visive. E infatti il suo discorso incomincia dalla più ovvia delle considerazioni, verbale, se in inglese si usa l'espressione *moving picture*, quadro in movimento, che è pur sempre quadro. Per entrare ancor più nello specifico, il cinema è «dinamizzazione dello spazio» e al tempo stesso «spazializzazione del tempo» (nel quale sono incluse grammatica e sintassi di quel particolare linguaggio).

La lettura di Panofsky è ricca di osservazioni singolari e acute, come quelle che riguardano l'origine del fenomeno, ovvia magari

ma condizionante, in apertura di saggio: «Il cinema è l'unica arte che abbia potuto essere seguita fin dai primordi da testimoni tuttora viventi», e «non fu un'urgenza artistica», bensì «un'invenzione tecnologica a promuovere la scoperta e la crescita della nuova arte» (per cui «in origine il piacere del cinema» fu «il semplice gusto di vedere le immagini muoversi»). È un condizionamento, come dire, materico, che non si può eludere, soprattutto per i risvolti sociologici che viene rapidamente ad assumere, del tutto nuovi ed assolutamente rivoluzionari rispetto alle arti tradizionali, se il cinema ha ristabilito quel rapporto dinamico fra la produzione artistica e il suo consumo» (il circolo committenza-produzione-irruzione di cui tanto si è parlato in questi anni), con il risultato che «è il cinema a formare più di ogni altra cosa, le opinioni, il gusto, il linguaggio, le abitudini, il comportamento e perfino l'aspetto fisico di un pubblico che conta oltre il 60 per cento della popolazione terrestre». Cosa avrebbe scritto, oggi, della tv?

La calandra

Molte, dicevo, le osservazioni pertinenti, come quella che definisce la differenza dal teatro: lo spettatore al cinema, infatti, non guarda con il proprio occhio ma con quello dell'obiettivo della cinepresa, che dà il movimento al quadro. Ciò incide anche sullo stile recitativo, lontanissimo da quello teatrale, perché esiste una consustanzialità fra l'attore di cinema e il suo ruolo. Il che significa che Greta Garbo deve «essere» Anna Karenina, e non deve «recitare».

Infine, nel terzo saggio, una specie di colpo di scena o di grado ulteriore, dopo il cinema, verso la modernità, ma di una modernità ancora una volta riportata nella proiezione delle arti classiche. Solo che questa volta l'oggetto è insolito davvero, la calandra della Rolls Royce.

Dopo la storia e il movimento ora tocca alla corrispondente etnica dello stile a dover dar senso al testo. I «precedenti ideologici» vengono quindi rintracciati negli elementi di riconoscibilità e distinzione dello stile inglese: in quel che lo differenzia formalmente e quindi culturalmente dal resto dell'Europa: i giardini, le abbazie, fino alla religione e alla letteratura (dal barocco siamo approdati al romanticismo). E la famosa calandra della Rolls Royce, fatta a tempio palladiano (ma sormontata da una figurina liberty) compare solo nelle ultime dieci righe, suggello dimostrativo di quella costante etnica che viene da lontano.

Ciò vuol dire, secondo metodo, affidare al contesto un compito preminente nel dar significato al testo. E quanto affermano i tre saggi.

Il primo conflitto mondiale nei diari del grande scrittore e critico teatrale, pubblicati dalla Giunti La guerra interiore di Silvio d'Amico

Dall'esaltazione futurista del conflitto moderno alla bella guerra di dannunziana memoria, dall'ironia del Savinio di *Hemaphrodito* alla sofferenza del Gadda del *Diario di Caporetto*, da *Un anno sull'altipiano* di Lussu agli *Ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, l'elenco degli esiti letterari o delle testimonianze dirette sulla prima guerra mondiale potrebbe continuare all'infinito. E in tempi recenti si è ulteriormente arricchito, grazie al lavoro degli studiosi su corrispondenze e diari dal fronte dell'anonima schiera di combattenti, spesso semianalfabeti.

La prima guerra mondiale, dunque, ha prodotto una massa di documentazione, non solo letteraria, proporzionata all'enormità dell'evento storico e al senso di stupefazione e smarrimento di fronte alla terribilità della guerra moderna. Anche in conseguenza del terreno fertile creato dalle avanguardie letterarie, sicuramente gli esiti sono stati, sotto questo profilo, ben altri da quelli prodotti dal secondo conflitto.

In questo vasto panorama si inserisce *La vigilia di Caporetto. Diario di guerra* (1916-1917) di Silvio d'Amico, pubblicato ora da Giunti, a cura di Zénica Bricchetto e con una prefazione di Giovanni Raboni (pagg. 302, lire 16.000). Diciamo subito che il libro di d'Amico si distingue per essere anzitutto un diario intimo, ricco di stati d'animo, quanto di accadimenti. E qui risiede l'interesse maggiore di questa particolare testimonianza.



Una postazione di artiglieria sul Carso, nel 1917, fotografata da Silvio d'Amico

Classe 1887, quando Silvio d'Amico partì volontario non aveva ancora trent'anni e da un paio scriveva sulle pagine dell'*Idea Nazionale*. Certo non presagiva che sarebbe divenuto, forse, il più importante, sicuramente il più influente, tra i critici teatrali e gli studiosi di teatro, tre le altre cose, fondatore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e dell'Enciclopedia dello Spettacolo.

Allo scoppio della guerra era un giornalista abbastanza noto, diviso tra sentimenti interventisti e

la fervente fede cattolica, che lo metteva in dissidio con la condanna dell'«inutile strage» pronunciata da Benedetto XV. Lasciava a casa la moglie e due figli piccoli, Fedele e Marcello (Alessandro non era ancora nato). E intorno a questi due temi di fondo, responsabilità familiari e coscienza morale, si dipana il dibattito interiore descritto nel diario.

Il racconto copre il periodo dal novembre 1916 alla fine del 1917, da quando, cioè, d'Amico, tenente di artiglieria, raggiunge il fronte dell'Isonzo, sino alla vigilia di Ca-

aporetto, allorché la malaria ne provoca il ritorno a casa, risparmiandogli quell'umiliazione, che segnerà, invece, Gadda. Lo scenario è quello del Carso, dell'Ortigara e della Bainsizza: un paesaggio montuoso, innevato, insolito per il cittadino romano Silvio d'Amico, che rimane affascinato alla vista delle cime imbiancate da improvvise nevicate, dalla coltre che riveste di silenzio il paesaggio, in un contrasto tanto più irreali in tempo di guerra.

Ma c'è anche un altro protagonista, più defilato, che emerge

dal racconto, ed è il più giovane fratello Memmo, capitano, «neutralista dichiarato» - lo ha definito il nipote Fedele d'Amico - e uomo politicamente più avvertito, nel quale si avverte un muto rimprovero all'entusiasmo patriottico di Silvio e una disincantata rassegnazione all'«inutilità della guerra».

D'Amico fa presto conoscenza con la routine della trincea, la pioggia, il fango, la guerra di posizione con i bombardamenti dimostrativi dell'artiglieria, che sottopongono i cannoni a un'utile usura con conseguenze fatali per i serventi ai pezzi, vittime di frequenti incidenti, più che per gli austriaci. Ma la spietata logica della guerra si manifesta in episodi assurdi, che minano le poche certezze rimaste. È il caso di quel colonnello, che, in seguito a un'insubordinazione, ordina la decimazione dei suoi uomini, ivi compresi gli incolpevoli rincalzi, arrivati dopo l'azione. Tra loro è un padre di famiglia, che, miracolosamente sopravvissuto alla fuclazione, invoca pietà: «Figliolo - risponde paterno il colonnello - io non posso cercare tutti quelli che c'erano e che non c'erano. La nostra giustizia fa quello che può. Se tu sei innocente, Dio te ne terrà conto». E ordina la seconda scarica di fucleria. Il giorno dopo si va all'assalto e il colonnello viene fatto fuori con più pallottole italiane nella schiena.

E anche di fronte a queste vicende, che d'Amico arriva alla conclusione, «No, la guerra non è religiosa».

BESTSELLER 1996
IL LIBRO DEI FATTI
UN MILIONE DI INFORMAZIONI IN MILLE PAGINE

SOLE L. 14.000

TRA I 40 LIBRI PIÙ VENDUTI DELL'ANNO

adnkronos

IN EDICOLA E IN LIBRERIA