



Principi e Metodi dell'arte Tradizionale

Di T. Burckhardt

Nelle considerazioni che seguiranno, partiamo dall'idea fondamentale che ogni mestiere può essere il supporto di una realizzazione spirituale, e questo grazie al suo simbolismo che descrive, sul piano terrestre, una funzione universale determinata; in altre parole, l'arte o il mestiere - che tradizionalmente si identificano - deve corrispondere simbolicamente a un'attività divina e in tal modo si ricongiunge all'angelo che ne è l'agente cosmico, come si trova esplicitamente formulato nel seguente passo dell'Aitareya-Brahmana:1 « È a imitazione delle opere d'arte angeliche 2 che ogni opera d'arte è compiuta quaggiù, sia che si tratti di un elefante di terracotta, d'un oggetto di bronzo, d'una veste, d'un oggetto d'oro o d'un carro trainato da niule ». Ogni mestiere tradizionale riflette dunque, secondo una modalità particolare, la produzione del mondo, ed è proprio in virtù di questa analogia tra il processo cosmogonico e la crescita spirituale - che si innesta necessariamente su una « sostanza » microcosmica- che l'arte o il mestiere si presta per così dire del tutto naturalmente a servire da veicolo al lavoro iniziatico.

Dobbiamo a questo punto prevenire un errore dovuto a una falsa generalizzazione: se è vero che ogni attività terrestre, qualunque essa sia, ha la propria ragion d'essere nel prototipo universale corrispondente, nulla poteva essere separato dal proprio principio trascendente - e sotto questo aspetto ogni opera umana si presenta necessariamente come un riflesso microcosmico della produzione del mondo, - c'è tuttavia una differenza radicale tra un atto rituale - ossia un atto direttamente determinato da un prototipo celeste - e attività non rituali, come quelle che predominano tra i mestieri moderni.

Tale differenza è analoga a quella che esiste tra una figura geometrica, dunque regolare e fondamentale, come il cerchio, il triangolo equilatero o il quadrato, e la moltitudine infinita dei tracciati irregolari. Le figure geometriche regolari, « fondamentali » o « centrali » sono, nello spazio, la rappresentazione più diretta dei prototipi universali; la differenza che le separa dalle altre forme spaziali ugualmente possibili è pressoché assoluta, vale a dire tanto grande quanto può esserlo una differenza in questo campo, proprio perché si tratta di una differenza di ordine qualitativo. Ora, è appunto all'interno di una determinata sfera di manifestazione che la differenza tra ciò che ne è il principio e ciò che da quest'ultimo deriva, può realmente « manifestarsi », perché al di fuori di questo quadro la manifestazione deve sia cancellarsi di fronte al suo principio, sia ridursi ad esso. Essendo questi due punti di vista incompatibili, è assurdo essere ricorsi all'argomento della relatività di ogni manifestazione allo scopo di cancellare le differenze che essa implica, come ad esempio la differenza tra gli atti rituali e gli atti profani.

Il carattere rituale o « centrale » dei mestieri tradizionali è d'altronde inseparabile dal fatto che essi attualizzano possibilità immediate e necessarie dell'attività umana, e questo è conforme all'origine primordiale che viene loro riconosciuta dalle civiltà tradizionali_}

2

L'analogia tra la produzione del mondo e il procedimento dell'artigiano tradizionale si rivela con una particolare evidenza nella costruzione dei templi, giacché ogni tempio è un'immagine dell'intero cosmo, che esso riflette conformemente a un linguaggio spirituale determinato; ed essendo un'immagine del cosmo, esso sarà a fortiori un'immagine dell'Essere e delle sue possibilità cosmico; secondo questa prospettiva, l'immobilità del tempio sarà come il riflesso dell'immutabilità delle leggi cosmiche e a fortiori dell'Essere. Lo stesso processo della costruzione imita quello della produzione del mondo a partire dal caos primordiale, e derivano da questo fatto una somiglianza e dei rapporti fissi tra il tempio e il mondo corporeo nel suo insieme, che si esprimono attraverso l'orientazione dell'edificio secondo le direzioni astronomiche. Ma mentre l'insieme del mondo planetario è misurato dal movimento degli astri, che si evolve sia nel tempo che nello spazio, l'edificio sacro traspone queste stesse misure unicamente nello spazio attraverso la determinazione degli assi direzionali; anche l'immagine scultorea deve del resto obbedire alle stesse leggi di trasposizione.⁴

L'arte della costruzione dei templi comprende quella della scultura; infatti, all'epoca della costruzione dei templi in pietra - e in particolar modo delle cattedrali - ogni pietra veniva tagliata nel cantiere prima della posa; lo scultore era innanzi tutto tagliatore di pietra, e lo stesso architetto non era che il primo tra i tagliatori di pietra, colui che, grazie alla sua visione complessiva, sapeva indicare l'esatta misura di ogni



pezzo. La formazione del cosmo a partire dal caos, ripercorsa nella costruzione dell'edificio sacro, si ripete dunque in scala minore nel taglio regolare della pietra grezza, che rappresenta così la materia prima dell'intera opera.

Ora, per meglio rendersi conto del senso spirituale del mestiere, occorre innanzi tutto osservare gli strumenti: si comprenderà, in considerazione dell'analogia tra l'attività artigianale e le funzioni universali o angeliche, che gli strumenti utilizzati dall'artigiano sono a immagine di quelli che si potrebbero chiamare gli « strumenti macrocosmici »; e ricordiamo a questo proposito che, nel simbolismo delle più diverse mitologie, gli strumenti sono spesso identificati con attributi divini; possiamo individuare in ciò la spiegazione dello stretto legame, nelle iniziazioni artigianali, fra la trasmissione iniziatica e il passaggio degli strumenti del mestiere; si potrà dunque dire che lo strumento è più dell'artista, nel senso che il suo simbolismo supera l'individuo come tale.

Gli strumenti dello scultore, il maglio e lo scalpello, sono a immagine degli « agenti cosmici » che differenziano la materia prima, rappresentata qui dalla pietra grezza. Questa complementarità dello scalpello e della pietra si ritrova necessariamente d'altronde, sotto altre forme, nella maggior parte dei mestieri tradizionali, se non in tutti: l'aratro lavora la terra 5 come lo scalpello lavora la pietra, e nello stesso modo, su un piano di principio, la penna « trasforma » la carta; 6 lo strumento che taglia o che conferisce forma appare sempre come l'agente di un principio maschile che determina una materia femminile. Lo scalpello corrisponde con ogni evidenza a una facoltà di distinzione o di discriminazione; attivo nei confronti della pietra, diviene a sua volta passivo se lo si considera nel suo rapporto con il maglio di cui subisce per così dire l'« impulso ». Nella sua applicazione iniziatica, « operativa », lo scalpello simboleggia una conoscenza distintiva e il maglio la volontà spirituale che « attualizza » o « stimola » questa conoscenza; la facoltà cognitiva si trova in tal modo posta al di sotto della facoltà volitiva, e questo potrebbe a prima vista sembrare in contrasto con la gerarchia normale, ma l'apparente rovesciamento si spiega con il capovolgimento metafisicamente necessario che subisce, nella sfera « pratica », il rapporto principale secondo il quale la conoscenza precede la volontà. Così, l'elemento spirituale o sovraindividuale, che per definizione appartiene all'ordine della contemplazione, si manifesta come elemento dinamico sul piano del lavoro spirituale, mentre l'elemento volitivo o individuale assume, sullo stesso piano, la forma di una contemplazione; la conoscenza spirituale diviene volontà, e la volontà discernimento; ricordiamo a questo proposito che è la mano destra che maneggia il maglio e la mano sinistra che guida lo scalpello. La conoscenza principale pura, « dottrinale » se si vuole – di cui il « discernimento » in questione non è che l'applicazione microcosmica pratica, « metodica » - non interviene « attivamente », o « direttamente », nel lavoro della realizzazione spirituale, ma lo ordina conformemente alle verità immutabili; questa conoscenza trascendente si trova simboleggiata, nel sistema spirituale del tagliatore di pietra, dai diversi strumenti di misura, come il filo a piombo, la livella, la squadra e il compasso, immagini degli archetipi immutabili che regolano tutte le fasi dell'opera. 7

Quanto abbiamo appena detto consente di comprendere come l'insegnamento iniziatico impartito agli artigiani dovesse essere più « visuale » che « verbale » o « teorico »; d'altra parte, la sola applicazione pratica dei dati geometrici elementari - attraverso l'uso degli strumenti di misura - doveva risvegliare spontaneamente negli artigiani contemplativi « intuizioni » o « presentimenti » intellettuali, dunque in ultima analisi conoscenze metafisiche. L'utilizzo di questi strumenti doveva permettere innanzi tutto di riconoscere in maniera immediata il rigore ineluttabile e incorruttibile - o « logico » - delle leggi universali, dapprima nell'ordine « naturale » attraverso l'osservazione delle leggi statiche, 8 e successivamente nell'ordine « soprannaturale » attraverso il consenso, in virtù di queste leggi, dei loro archetipi universali; questo presuppone ben inteso che le leggi « logiche », sebbene apparissero a priori nel mondo sensibile, erano ancora attribuite spontaneamente alla loro reale sostanza - cosmica o divina secondo il grado in cui le si considerava -, vale a dire che esse non erano ancora arbitrariamente racchiuse nei limiti della nozione di materia sino ad essere confuse con l'inerzia apparente del « non-spirituale ». Questa differenza fondamentale nella concezione delle regole di misura si rivela d'altronde quasi tangibilmente nella differenza del trattamento tecnico tra l'opera d'artigianato tradizionale da una parte e il prodotto dell'industria moderna dall'altra: le superfici e gli angoli di una chiesa romanica, ad esempio, si rivelano sempre inesatti quando si applicano misure rigorose, ma l'unità dell'insieme s'impone con tanta maggiore nitidezza; la regolarità dell'edificio, si potrebbe dire, si sottrae in qualche modo al controllo meccanico per



reintegrarsi nell'intelligibile. Per contro, la maggior parte delle costruzioni moderne mostrano un'unità puramente « additiva », pur presentando una regolarità « inumana » - in quanto apparentemente assoluta - nel dettaglio, come se si trattasse non tanto di « riprodurre » il modello trascendente con dei mezzi umani, ma di « sostituirlo » con una sorta di copia magica assolutamente conforme, dando luogo in tal modo a una confusione luciferina tra la forma materiale e la forma ideale o « astratta ».9

Le costruzioni moderne mostrano infatti un rovesciamento del rapporto normale tra le forme essenziali e le forme contingenti, producendo come risultato una sorta d'inattività visuale incompatibile con la sensibilità - diremmo volentieri la « sostanza iniziabile » - dell'artista contemplativo.

3

Gli elementi rituali che abbiamo menzionato più sopra potevano esser sufficienti, in linea di principio per la validità del metodo, ma erano indispensabili le seguenti condizioni: in primo luogo il compimento di un atto che descriva in forma simbolica una funzione universale; in secondo luogo la trasmissione di un' « influenza spirituale » 10 che stabilisca - in un certo qual modo parallelamente alla relazione « essenziale », ontologica e logica tra l'atto rituale e il suo prototipo divino - una comunicazione « sostanziale » tra i due piani della realtà; in terzo luogo, infine, l'intenzione retta (la *niyah* nella dottrina islamica) che apre l'anima al flusso « esistenziale » che va dal prototipo al simbolo, o, in altri termini, l'intenzione che permette all'anima di « colare » nello « stampo » dell'atto simbolico. Quanto ai riti comunitari, come quelli che ancora si celebrano all'apertura e alla chiusura dei lavori nella Massoneria speculativa, essi non potevano rapportarsi direttamente al lavoro personale di realizzazione dell'artigiano, ma dovevano assicurare la partecipazione all'influsso spirituale presente nell'opera collettiva.

Quanto abbiamo affermato non deve escludere un'altra possibilità: non ci sembra improbabile che gli artigiani iniziati del medioevo disponessero anche di un altro strumento spirituale - più « interiore » e connesso con l'atto artigianale - ossia una formula incantatoria il cui significato doveva essere in rapporto con la funzione cosmica riflessa dal mestiere; questo incantesimo poteva ridursi a un atto puramente mentale, e in tal caso era più facile che restasse segreto, ma tanto più facilmente rischiava di andare perduto. È possibile che la sovrapposizione di un tale strumento a quelli del simbolismo artigianale si sia verificata nel momento in cui le corporazioni furono integrate nella tradizione cristiana, ed è probabile che questa congiunzione abbia avuto luogo in Terra Santa; del resto uno strumento di tale natura poteva senz'altro costituire un ponte tra la sfera dei « Piccoli Misteri » e quella dei « Grandi Misteri », in conformità con l'intervento avatarico del Cristo. 11

Ogni lavoro iniziatico deve per così dire essere inquadrato in una conoscenza teorica che precede la realizzazione propriamente detta. Nel caso delle sculture medioevali che abbiamo preso qui in particolare considerazione, la teoria si manifestava visibilmente nell'insieme dell'edificio, che rifletteva il cosmo o il piano divino. La maestria consisteva dunque in una partecipazione « cosciente » al piano del « Grande Architetto dell'Universo », piano che si rivela precisamente nella sintesi di tutte le proporzioni del tempio 12 e che coordina le aspirazioni di tutti coloro che partecipano all'opera cosmica.

Si potrebbe dire, in senso molto generale, che l'elemento intellettuale del metodo si manifestava nella forma regolare che era necessario imporre alla pietra. In tal modo la forma rappresenta l'« essenza »; ed è senza dubbio sulla base di questa analogia artistica che Aristotele identificava la « forma », che riassume in un certo senso le qualità di un essere o di un oggetto, con l'« idea » immutabile, dunque con l'archetipo essenziale, di quell'oggetto o di quell'essere, e contrapponeva/orma e materia come complementari l'una all'altra derivando rispettivamente dal polo « essenziale » o attivo, o dal polo « sostanziale » o passivo della manifestazione universale.

Secondo l'applicazione microcosmica o iniziatica, i modelli geometrici rappresentano gli aspetti della verità spirituale, mentre la pietra è l'anima dell'artista; il lavoro sulla pietra, che consiste nel togliere il superfluo e conferire una « qualità » a ciò che è ancora soltanto una « quantità » bruta, corrisponde allo schiudersi delle virtù che, nell'anima umana, sono il supporto e contemporaneamente il frutto della conoscenza spirituale. Questo perfezionamento dell'anima doveva avere una funzione tanto più importante in quanto il punto d'arrivo della via artigianale è la reintegrazione nello « stato primordiale 13 » in cui ogni facoltà è divenuta pura qualità, e in cui l'individuo viene ad essere nobilitato come una pietra ordinaria che sia divenuta pietra preziosa.



Non è affatto necessario, rispetto alla portata spirituale del lavoro, che la forma dell'opera sia più o meno complessa, ossia « artistica » nel senso comune e superficiale del termine; il compiersi di un'opera originale o geniale rappresenta il frutto spontaneo di una determinata realizzazione interiore più che un mezzo per raggiungerla. 14 D'altro canto, il genio dell'artista iniziato non si manifesta tanto nella ricchezza immaginativa quanto nell'intelligenza intuitiva e nella semplicità dell'operazione quando si tratta di applicare un prototipo « ideale » a una materia e a determinate circostanze. Per quanto riguarda la scultura d'immagini, non soltanto la pietra, ma anche l'insieme delle forme empiriche hanno la funzione di « materia », e si dirà allora che il rigore geometrico di una scultura esprime la sua natura intellettuale, mentre la sensibilità del modello sarà conseguenza dell'« amore ».

La ripetizione dei prototipi, la semplicità del procedimento e una certa monotonia dei mezzi sono inseparabili dal metodo degli artisti tradizionali. All'interno dell'arte, che è ornamento e ricchezza, questa monotonia salvaguarda la povertà e l'infanzia spirituali. Per illustrare questo atteggiamento, che si nasconde sotto l'apparente ingenuità dell'arte tradizionale, riporteremo le parole che udimmo in Marocco dalla bocca di un cantore che andava di strada in strada. Avendogli domandato perché la piccola chitarra araba - di cui si serviva per accompagnare le sue salrnodie di eventi leggendari - avesse solo due corde, ottenemmo questa risposta: « Aggiungere una terza corda al proprio strumento è compiere il primo passo verso l'eresia. Quando Dio creò l'anima di Adamo, essa non volle entrare nel corpo e volteggiò come un uccello intorno a quella gabbia. Allora Dio ordinò agli angeli di suonare le due corde chiamate "il maschio" e "la femmina", e l'anima, credendo che la melodia risiedesse nello strumento - che è il corpo - vi entrò e vi rimase racchiusa. Per questa ragione non occorrono più di due corde - che sempre si chiamano " il maschio" e "la femmina" - per liberare l'anima dal corpo ». Questo mito, che indica con chiarezza l'origine angelica dell'arte, mostra che il processo di manifestazione e quello di reintegrazione - del manifestato nel Principio - si corrispondono in senso inverso e costituiscono le due fasi, « discendente » e « ascendente », del medesimo ritmo cosmico. Questo ritmo si ripercuote nel gesto e nell'incantesimo rituali; al ritmo, che si sviluppa nel tempo, corrisponde, nello spazio, la proporzione, e questo dimostra che esiste un rapporto necessario tra il carattere rituale dell'atto artistico e la regolarità delle proporzioni dell'opera d'arte.

Per concludere, diremo ancora: se si riconduce l'idea della produzione di un mondo a partire da una materia prima - e questo è il prototipo immediato di ogni processo artistico - all'idea di manifestazione universale, la materia - e l'opera che ne risulta - sarà paragonabile a uno specchio che manifesti allo Spirito creatore le proprie possibilità latenti. Così come l'opera d'arte profana può divenire, nella misura in cui attualizza delle limitazioni d'ordine individuale, un trabocchetto che si rinchiude sull'anima dell'artista, ugualmente l'opera d'arte sacra, essendo determinata da un simbolo, dunque da un elemento sovra-individuale e trascendente, ed essendo in un certo qual modo modellata dalla necessità, sarà uno strumento di conoscenza di « se stessi », vale a dire della nostra essenza trascendente e divina; ed è in questo senso che l'opera è « più dell'artista ».16

Note

1 Cfr. Ananda K. Coomaraswamy, in *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge, Mass., 1934, p. 8.

2 Ricordiamo che gli « dei » (devas) dell'Induismo sono ciò che le religioni propriamente dette chiamano gli « angeli ».

3 Nel mondo musulmano, la maggior parte dei mestieri manuali sono fatti risalire a Seth, figlio d'Adamo.

4 Ci riferiamo qui alla rappresentazione scultorea di esseri viventi. L'artista tradizionale non penserà mai di immobilizzare soltanto una fase nell'evoluzione spaziale e temporale di un essere; egli cercherà sempre di fissare una sintesi conforme alle condizioni statiche della scultura. « Le grandi innovazioni principi dell'arte normale: in primo luogo, per quanto riguarda la scultura, violazione della materia inerte, sia che si tratti della pietra, del metallo o del legno, e in secondo luogo, per quanto riguarda la pittura, violazione della superficie piana; nel primo caso, si tratta la materia inerte come se fosse dotata di vita, mentre essa è essenzialmente statica e dunque consente solo la rappresentazione sia di corpi immobili, sia di fasi essenziali o "schematiche" del movimento, e non quella di movimenti arbitrari, accidentali o quasi istantanei... ». (Frithjof Schuon, *LA question des /ormes d'art*, in « Études Traditionnelles », gennaio-febbraio 1946).



5 L'arte dell'aratura è spesso ritenuta d'origine divina. Fisicamente l'atto di arare la terra ha per effetto di aprirla all'aria, la quale favorisce la fermentazione indispensabile all'assimilazione della terra da parte dei vegetali; simbolicamente, la terra è aperta all'influenza del Cielo, e l'aratro ne è l'agente attivo o l'organo generatore. Segnaliamo per inciso che la sostituzione dell'aratro con le macchine ha ridotto alla sterilità molte terre fertili o, in altri termini, le ha trasformate in deserti: è la maledizione inerente alle macchine di cui parla René Guénon nel suo libro *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*, Parigi, 1945.

6 Il simbolismo del calamo e del libro - o del calamo e della tavola - ha una funzione molto importante nella tradizione islamica. Secondo la dottrina sufi, il « calamo supremo » è l'« Intelletto universale », e la « tavola segreta » sulla quale il calamo incide i destini del mondo, corrisponde alla materia prima, la « Sostanza „ increata - o non manifestata - che sotto gli impulsi dell'« Intelletto » o dell'« Essenza „ produce tutto ciò che la « creazione » comporta.

7 Si potrebbe dire ugualmente che questi strumenti corrispondono a differenti « dimensioni concettuali» (cfr. Frithjof Schuon, *Des dimensions conceptuelles*, in « Études Traditionnelles », gennaio 1940).

8 Secondo la scienza medioevale ogni legge fisica era riconducibile a un concetto di proporzione: ad esempio, il peso specifico di un corpo è dato dalla proporzione tra il volume e il peso. È attraverso le proporzioni che l'unità si afferma nella molteplicità.

9 Questo difetto viene spinto al suo limite estremo nelle costruzioni in cemento, in ferro e in vetro.

10 Sul tema dell'« influenza spirituale », cfr. René Guénon, *Aperçus sur l'initiation*, Parigi, 1946.

11 È possibile riscontrare ancora ai nostri giorni l'uso di un incantesimo sonoro associato a un lavoro manuale ritmato in alcune corporazioni di mestieri nel Vicino Oriente.

12 Si potrebbe paragonare questa sintesi delle proporzioni a una sfera, giacché è proprio attraverso la divisione regolare di un cerchio il cui centro e le cui divisioni principali erano fissate al momento dell'orientazione del tempio, che le proporzioni dell'edificio erano generalmente calcolate, e questo sia sul piano orizzontale che su quello verticale. D'altro canto, il piano divino non è altro che la forma dell'« Uomo Universale»- (El-Insàn-el-kàmil) per esprimersi in termini suffici - la cui immagine geometrica è precisamente una sfera.

13 Il Ricorderemo che questo termine, che si incontra spesso negli scritti di René Guénon, designa lo stato edenico, vale a dire uno stato in cui tutte le facoltà individuali si trovano perfettamente compiute, coincidendo dunque con uno stato interiore perfettamente « semplice » e « puro ».

14 In compenso, l'opera geniale, lungi dall'aver una portata unicamente « soggettiva » per l'artista, è in grado di aiutare gli altri a prendere contatto con tali realtà spirituali, poiché il genio, grazie alla profondità e alla ricchezza dei suoi mezzi, sa renderle più intelligibili e quindi più assimilabili.

15 Ciò appare nella maniera più sorprendente nelle sculture egiziane, il cui modellato è di una finezza e di una sensibilità ineguagliate, mentre l'atteggiamento dei corpi è di un estremo rigore « ideale ».

16 « Dio crea la propria immagine, mentre l'uomo plasma in un certo qual modo la propria essenza, almeno simbolicamente; sul piano principiale, l'interiore manifesta l'esteriore, ma sul piano manifestato, l'esteriore plasma l'interiore, e la ragion sufficiente di ogni arte tradizionale, qualunque essa sia, è proprio che l'opera sia per qualche verso più dell'artista, e riconduce quest'ultimo, attraverso il mistero della creazione artistica, in prossimità della sua Essenza divina » (Frithjof Schuon, *La question des formes d'art*, in « Études Traditionnelles », gennaio-febbraio 1946).

*Tratto da "considerazioni sulla conoscenza sacra" (pag. 21-34),
edizioni SE*