

Introduzione

1. *Un curioso accidente*¹

Nella vita di studio capita di frequente che il filo dei pensieri, cui si sta cercando di dare forma scritta, susciti il ricordo del passo di un libro, il quale, se citato opportunamente, potrebbe offrire un valido sostegno a quanto si sta argomentando. Il libro può anche appartenere a una sfera d'interessi di tutt'altra natura da quelli che lo hanno evocato e tuttavia questo sembra non nuocere. Al contrario, la citazione potrebbe suggerire che la ricerca non è poi così circoscritta come sembrerebbe, ma è suscettibile d'insospettite aperture di orizzonte.

Quando mi accade di trovarmi in una circostanza del genere, cerco d'impulso gli appunti presi all'epoca della prima lettura del libro, anche se so già che questo tentativo difficilmente potrà dare un buon esito, perché i filtri con cui allora selezionavo il materiale erano diversi da quelli che userei ora. E in effetti è così che succede il più delle volte, tanto che, deluso dalla caparbia ricerca tra gli appunti della citazione perduta, spesso non mi resta altro che riprendere in mano l'originale. La fiducia di potere ritrovare agevolmente il passo è talvolta confortata da quello che sembra il vivido ricordo della sua collocazione sulla pagina stampata. Ma sfogliare il testo un po' a casaccio si rivela ben presto un'impresa disperata, soprattutto se la sua lettura risale a parecchi anni addietro. È più facile, invece, che l'occhio e il pensiero vengano catturati dal contenuto delle pagine riaperte dopo tanto tempo, e che quello che affiorava al ricordo in modo frammentario si presenti ora in una luce nuova a tal punto da

¹ Ho preso il titolo dalla commedia di Carlo Goldoni, perché quello che mi è accaduto è proprio... "un curioso accidente" nel senso adombrato dal commediografo veneziano. Dal complicato intreccio della commedia si evince che il "curioso" concerne il "verosimile" o (se è il caso) l'"inverosimile" che deve trovare nell'"accidente", in ciò che accade realmente e che è quindi "vero", la spiegazione o il correttivo della sua stranezza.

indurre a rileggere il libro ancora una volta, da cima a fondo. Segno che la citazione (finalmente ritrovata e magari proprio là dove meno me l'aspettavo) era solo il segnavia di un interesse più profondo che, in gran parte a mia insaputa, aveva continuato a lavorare dentro di me.

Così in effetti mi era accaduto in una tarda sera di novembre, quando, chiuso il libro, mi ero allungato sulla sedia e, con le dita intrecciate dietro la nuca, seguivo con lo sguardo il cono di luce che dalla parte superiore del paralume andava a illuminare il quadro appeso alla parete sopra la scrivania. Era una riproduzione abbastanza buona dell'*Annunciazione* di Simone Martini (quella degli Uffizi), sulla quale avevo posato innumerevoli volte lo sguardo, cercando ristoro dallo studio e sforzandomi di rinnovare, nel ricordo, le emozioni provate davanti all'originale. Mentre indugiavo sulla parte centrale del trittico, accadde d'improvviso che essa mi si compattasse davanti allo sguardo seguendo il filo conduttore di una struttura che non avevo mai «visto» prima e che si sovrapponeva ai modi usuali di guardarla, fin quasi a cancellarli.

Ciò che vedevo era il dominio in forma quasi ossessiva della figura della biforcazione, un dominio che si espandeva incontrastato, dalle evidenze più macroscopiche fino al dettaglio più delicato.

Posso provare a descrivere quello che provai cominciando dalle grandi ali dell'angelo, le quali non sono chiuse nella posizione di riposo, ma si biforcano verso l'alto, come di chi ha terminato in quell'istante il volo. Le sue mani, così come il movimento delle braccia, si biforcano la sinistra verso il basso a reggere il ramo d'ulivo, la destra verso l'alto a indicare lo Spirito. Si biforcano ancora, verso il basso, la banda dorata che avvolge la figura dell'angelo (e in cui sono scritte le parole dell'annuncio che poi fuoriescono dalla sua bocca), le estremità del nodo che, sotto il collo, regge il mantello, così come i due nastri svolazzanti sotto la nuca. Il ramo d'ulivo e il serto attorno al capo producono una serie continua di biforcazioni, sia nelle coppie di rametti laterali sia nella disgiunzione delle foglie. Infine le piume delle ali, divergenti fra loro, presentano all'interno, in scala decrescente fino all'attaccatura delle spalle, una serie di biforcazioni analoghe a quelle delle arborescenze. I dettagli delle biforcazioni, strettamente somiglianti fra loro, si trovano ripetuti a scale diverse sia nelle arborescenze sia nel piumaggio delle ali secondo modi che richiamano da vicino alcune delle caratteristiche proprie delle strutture frattali. Il ramo d'ulivo, ad esempio, è costruito in maniera tale che ciascuno dei suoi componenti (i rami laterali) riproduce una struttura somigliante a quella del ramo principale e le piume delle ali, pur essendo di grandezza e di orientamento diversi, ripropongono a scale via via più piccole somiglianze sia di forma sia di composizione interna.

Se si passa a considerare la figura di Maria, balza subito in tutta evidenza,

per la sua configurazione speculare e simmetrica a quella dell'angelo, la grande biforcazione delle mani e delle braccia, cui si aggiungono le due biforcazioni inferiori del manto, che lasciano apparire la veste rossa, e la biforcazione delle pagine del libro, dove il pollice tiene il segno della lettura interrotta.

Al vertice del dipinto si dà il luogo di concentrazione esplosiva delle biforcazioni. La colomba è inscritta in un cerchio, a sua volta circondato dalla corona dei serafini. Questi sistemi concentrici, apparentemente chiusi nell'equilibrio perfetto della circolarità, vengono spezzati dalle biforcazioni delle ali. Da quelle della colomba, innanzitutto, che non sono chiuse e aderenti al corpo, come avverrebbe in stato di riposo, ma alzate e schiuse in una biforcazione che infrange la simmetria perfetta garantita dal cerchio e introduce una drammatica situazione di non-equilibrio che si ripercuote, amplificata e ossessivamente ripetuta, nelle biforcazioni a corona delle ali dei serafini.

Ma ancora più ricco di possibili significati è l'impiego della biforcazione nel punto generatore della profondità spaziale del dipinto, rappresentato dal vaso di gigli. Si tratta infatti dell'elemento figurativo che, come suggerisce la sua posizione centrale, racchiude e riassume in certo modo il senso della cifra stilistica della biforcazione, impiegata da Simone Martini. Anche qui i rami fioriti si schiudono in biforcazioni di biforcazioni in scala decrescente: da quelle dei rami a quelle dei fiori di giglio, a quelle delle minuscole foglie. Ma ciò che c'è in più rispetto agli altri elementi arborei del dipinto, è che nel divergere asimmetrico e ascensionale dei fiori di giglio è rappresentato il divenire stesso della vita e il destino di Gesù. Mentre i fiori compiutamente sbocciati possono accennare a uno dei più misteriosi significati del giglio, che è di essere simbolo della morte, i gigli ancora chiusi all'apice dei rami possono simboleggiare sia il germinare della vita di Gesù nel grembo di Maria sia la promessa della sua resurrezione dopo la morte.

Il risultato complessivo è quello di un imponente fenomeno di correlazioni che, a partire dal viluppo di biforcazioni all'apice, investe e domina l'insieme del dipinto e si espande a largo raggio non solo tra le sue diverse regioni spaziali, ma anche attraverso i modi in cui il dipinto si rapporta al suo ambiente, inteso, quest'ultimo, nel senso letterale di ciò che circonda il dipinto e a cui il dipinto allude, senza, ovviamente, raffigurarlo direttamente in sé.

Come mai non mi ero accorto prima della presenza di questa cifra stilistica? Che cosa era accaduto in me quando, d'improvviso, la rappresentazione si era riconfigurata in modo da permettermi di vedere in essa qualcosa che mi era sempre rimasto nascosto? Forse c'era un rapporto con quanto stavo scrivendo. Stavo infatti lavorando a un confronto fra i modi

in cui le diverse tradizioni religiose parlano di ciò che era «in principio»; il penultimo testo che, prima del Corano, mi aveva a lungo occupato era quella del Prologo del Vangelo di Giovanni: «In principio era il Verbo». Potrebbe essere accaduto che, dietro allo sguardo apparentemente distratto con cui avevo guardato la riproduzione del quadro di Simone Martini, avesse agito una domanda implicita e inespressa, suggerita da quello su cui avevo indugiato nella mia ricerca. Forse si trattava proprio della domanda più elementare che in definitiva è possibile rivolgere al dipinto, vale a dire: «in che modo esso ci 'informa' sull'annuncio del farsi uomo di Dio, del principiare della vita di Gesù, del *verbum caro factum est?*». Certo, la risposta potrebbe essere molto semplice, nel senso che anche a chi ignorasse totalmente il contenuto della religione cristiana, sarebbe sufficiente illustrare il significato di ciò che il quadro descrive: dell'angelo, delle parole scritte sui bordi della sua veste e che escono dalla sua bocca, di Maria e dell'azione dello Spirito Santo. Ma questa descrizione varrebbe, con qualche variante, per qualsiasi rappresentazione dell'annunciazione, mentre la domanda riguarda specificamente ciò che per Simone Martini costituisce il senso proprio dell'annunciazione e il modo assolutamente originale da lui prescelto per informarci su di esso.

Riguardo al senso dell'annunciazione, è sufficiente ricordare che, per la concezione cristiana, essa rappresenta un punto nel tempo in cui Maria è chiamata a scegliere tra due possibilità divergenti: accettare o non accettare di generare il figlio di Dio. La celebre linea curva, disegnata da Simone Martini, che dal ginocchio alla spalla e alla testa mostra il ritrarsi di Maria davanti all'annuncio inatteso e imprevedibile, rappresenta l'abiszialità del turbamento della Vergine davanti alla necessità di una scelta di portata infinita («Si turbò essa a queste parole...», Luca 1, 29). Che non si tratti di un'imposizione da parte di Dio, ma di una libera scelta a cui è chiamata Maria, è ciò che in generale viene sottolineato dagli esegeti del passo evangelico. La decisione di Maria di accogliere la volontà di Dio segna quindi il momento in cui irrompe un *novum* forse ancora più radicale di quello segnato dalla creazione dell'universo, perché non solo la storia del mondo, ma (se posso dire così) la storia stessa di Dio muta radicalmente e nulla più rimane come prima. La creazione, infatti, riguarda solo il mondo che viene tratto dal nulla, mentre l'incarnazione, nell'atto in cui trasforma il mondo, coinvolge Dio stesso nella sua storia, la quale d'ora in avanti è storia della salvezza.

La rottura radicale con tutto quanto precede deriva quindi dall'imporsi di una scelta determinata ed è questa che il dipinto deve potere rappresentare. In effetti, la sua struttura tripartita (l'angelo, Maria e lo Spirito Santo circondato dagli otto serafini) raffigura altrettanti aspetti fondamentali della scelta: il momento in cui la scelta si propone tramite

l'annuncio dell'angelo, l'accoglimento della necessità di scegliere e il risolversi per l'accettazione da parte di Maria, l'immediata conseguenza di ciò nel concepimento di Gesù a opera dello Spirito.

Se mai c'era una domanda che mi ero posto implicitamente, mentre osservavo il dipinto, allora questa doveva riguardare la cifra o il codice stilistico individuati da Simone Martini per esprimere la centralità della scelta di Maria, delle sue articolazioni e delle sue conseguenze, perché è nella scelta che si trova racchiuso il senso dell'annunciazione. Ed è qui che l'intero dipinto mi era apparso dominato e pervaso dallo schema figurativo più elementare e intuitivamente più accessibile per rappresentare la scelta, quello della biforcazione. La condizione minima in cui si trova chi è chiamato a scegliere è infatti di avere davanti a sé un bivio e di dovere decidere su quale dei due rami della biforcazione deve cadere la scelta. Tornando a esplorare il dipinto, mi rendevo anche conto del perché proprio la funzione costruttiva della biforcazione poteva essermi rimasta nascosta, mentre ora mi appariva addirittura come la cellula interpretativa del senso globale dell'annunciazione. Lo schema della biforcazione, infatti, non è monotonamente ripetuto, ma è continuamente variato non solo nella sua esecuzione formale, ma anche relativamente ai diversi significati della scelta che esso è chiamato a significare.

Ad esempio, vi è un tratto comune alle biforcazioni presenti nell'angelo, negli steli dei gigli, nelle ali della colomba e dei serafini. Se provassimo idealmente a prolungare i loro rami, esse divergerebbero all'infinito, infrangendo i limiti del quadro. Non per questo il quadro è meno conchiuso e perfetto in se stesso, anzi: fa parte della sua compiutezza e, verrebbe da dire, della sua vita intrinseca proprio questa capacità di rimandare al di là di se stesso, non disgregandosi, ma rimanendo qualcosa di uno e di intero. È questo un carattere che lo accomuna all'organismo vivente, il quale si definisce nella perfezione della sua autonomia e vitalità proprio grazie alla capacità di protendersi fuori di sé, verso ciò che lo circonda: un organismo chiuso all'ambiente è semplicemente un organismo morto.

All'interno di questo carattere divergente comune, le biforcazioni esprimono, in ciascuna figura, un lato caratteristico della scelta. L'angelo è l'annunciatore della scelta perturbante, nella quale l'infinito, la parola di Dio, arriva a toccare il finito, e le biforcazioni principali presenti in lui delineano il tratto fondamentale del 'perturbante', che è di annodare in sé eternità e storia. Il divergere delle ali, infatti, (assieme a quello dei due nastri svolazzanti e al moto vorticoso del mantello) accenna a una provenienza che sta ben al di là dei limiti del quadro e che s'identifica con la dimensione eterna da cui proviene il proporsi della scelta. La divergenza delle mani, invece, (come quella di gran parte delle coppie di foglie) indica nel suo ramo superiore il compiersi della volontà divina,

mentre l'inferiore è saldamente diretto alla terra, al «qui» e «ora» dell'accadere storico dell'evento; una direzione terrena che è sottolineata dalla biforcazione delle estremità del nodo del mantello e di quelle della banda dorata che si adagiano sulla terra.

Anche i rami di giglio divergono all'infinito, ma in essi si dispiega in un inquieto splendore il senso della scelta già avvenuta, quando nella pienezza della vita di Maria si è ormai innestato il boccio della vita nascente di Gesù, col suo destino di morte e resurrezione. Infine nella sfera rotante dei serafini il divergere all'infinito delle biforcazioni infrange i limiti del quadro in tutte le direzioni: questo carattere del vertice superiore sembra accennare all'onnipervasità degli effetti del concepimento di Maria: non c'è alcun aspetto né dell'universo né della vita stessa di Dio che possa sottrarsi alla violenta divaricazione tra il «prima» e il «poi», conseguente alla scelta della Vergine e all'evento dell'Incarnazione.

Diverso è invece il modo in cui si configura la biforcazione fondamentale presente nella figura di Maria, quella delle mani. Esse divergono, ma, a differenza della decisa divaricazione della direzione delle dita dell'angelo, le dita di Maria non divergono all'infinito, bensì si ripiegano su se stesse, quelle della mano destra sul bordo della veste attorno al collo, quelle della sinistra sul libro. Convergenndo verso la figura cui appartengono, esse sembrano simboleggiare il raccogliersi di Maria a custodia della vita nascente nel suo grembo e insieme completano, con l'inclinazione della testa, il moto di difesa di tutto il corpo di Maria nei confronti di un turbamento che, provocato dall'annuncio, non è transitorio, legato occasionalmente alla comparsa dell'angelo, ma tale da non abbandonarla più per sempre.

La ricchezza di variazioni con cui viene declinato il tema della biforcazione non impedisce di ravvisare nelle biforcazioni divergenti (di gran lunga predominanti) il richiamo a un infinito trascendente², che sta al di là dei limiti di ciò che viene raffigurato; mentre quelle convergenti rimandano a un infinito immanente, che sta all'interno dei limiti della raffigurazione, e tendono a individuarlo sprofondando in quell'unico punto che è custodito dal grembo di Maria. E tuttavia anche nella figura di Maria è presente, racchiuso in un unico, vivido simbolo, il divergere all'infinito delle biforcazioni nella sua forma più intensa e pervasiva. Se si guarda la parte superiore della spalla destra della Vergine, vi si scorge impressa una misteriosa stella, i cui raggi presentano la medesima divergenza all'infinito in tutte le direzioni che è propria della sfera

² Di una lettura metaforica delle immagini in funzione trascendente parla L.P. DE CASTRIS, *Simone Martini*, F. Motta Editore, Milano 2003, p. 286.

rotante dei serafini all'apice del quadro. In questo modo, tramite il gioco convergente e divergente delle biforcazioni, Simone Martini costruisce davanti alla percezione visiva una rappresentazione che è in se stessa una zona di confine. Il quadro sta nel 'mezzo' tra finito e infinito e si nutre del doppio e inscindibile movimento del farsi finito dell'assoluto e del diventare infinito del limitato.

Ciò è confermato anche dalle dinamiche da cui è attraversato il dipinto e che sono evidenziate in modo particolare dalla distribuzione delle masse e dei colori. Se lo si abbraccia con un unico colpo d'occhio, risalta con evidenza come la profonda curva del corpo di Maria, che sembra difenderla dall'annuncio e insieme custodirlo, consegua all'impeto con cui le altre masse distribuite nel dipinto convergono verso di essa. La simmetria spaziale del quadro è infranta in direzione della Vergine in un modo tanto più incisivo quanto meno enfatica è la sua rappresentazione. Essa è infranta non solo dalla linea obliqua ascendente delle parole che dal volto dell'angelo raggiungono il volto di Maria, ma dalla contenuta violenza che promana da tutta la figura dell'angelo. Egli si è appena posato al suolo ed è ancora avvolto, nelle ali, nei nastri, nel manto, dal vento degli spazi celesti: l'onda d'urto, che porta con sé la traccia dell'oltrecielo, inclina il ramo d'ulivo, si ripercuote nell'eguale, asimmetrica inclinazione dei rami di giglio e affonda infine nel corpo di Maria. Anche la corona roteante dei serafini è interamente spostata verso Maria sia nel suo asse sia nel suo peso figurativo globale. Tutto questo comporta che il centro gravitazionale del quadro sia la figura di Maria, considerata non solo nel suo insieme, ma soprattutto in riferimento a quell'unico punto, verso il quale convergono alcune linee fondamentali della sua figura. Le pieghe a metà della superficie del manto, le linee dei bordi dorati del manto che scendono dall'avambraccio destro e quelle risalenti dal basso, la direzione verso l'interno della biforcazione del libro, del ripiano del bracciolo di destra e della linea retta ascendente del bracciolo di sinistra, tutti questi elementi convergono verso il luogo anatomico dell'incarnazione: il grembo di Maria, in cui ha cominciato a germinare la vita di Gesù. Questo è il vero e proprio «attrattore» di tutte le dinamiche del sistema, a partire da quella che prende origine dallo Spirito Santo, ben visibile nella linea retta con cui è possibile congiungere idealmente il grembo di Maria al capo della colomba e al punto da cui cominciano a divergere le sue ali.

Anche il colore conferma come il centro gravitazionale del quadro sia la figura di Maria. I centri coloristici in competizione fra loro per il predominio del piano si possono ricondurre sostanzialmente a due: l'oro, da un lato, e i colori rimanenti, dall'altro, che raggiungono il loro maggior peso nella figura di Maria o sono addirittura esclusivi di essa, com'è il caso del rosso e del blu. È proprio la presenza di questi ultimi due colori che, dal punto

di vista della distribuzione delle masse, fa di Maria lo *Schwerpunkt* ottico della composizione³. E tuttavia, in competizione con la potenza espressiva di questi colori «terrestri» e sotteso alle dinamiche di non-equilibrio, alle rotture di simmetria sia spaziali sia temporali, al convergere di traiettorie verso l'attrattore compositivo fondamentale (il grembo di Maria), vi è il campo dorato che riempie in maniera pervasiva la totalità dello spazio e che sembra possedere caratteristiche opposte a quanto accade in esso.

Si potrebbe essere tentati d'intendere l'oro semplicemente come lo sfondo, fissato in un'eternità non increspata da alcuna direzione spaziale o temporale e che effonde la propria luce in modo apparentemente uniforme e indifferente. Ad un'osservazione più attenta, però (e dopo i recenti restauri), le cose stanno in modo diverso. La foglia d'oro non è distesa solo sullo sfondo visibile, ma sta anche al di sotto delle figure ed è lavorata con una grande varietà di tecniche (a pastiglia, a bulino, a cesello, a punzone) che screziano la superficie e permettono alla luce di rifrangersi in modo tutt'altro che uniforme, ma continuamente cangiante. Si trova così raccolto nell'oro il comportamento di singole regioni dello spazio che si suddividono via via in regioni sempre più fini, dotate ciascuna di una propria forma e movimento. La funzione di ciò che solo impropriamente si può chiamare 'sfondo' ha quindi un carattere rivelativo o, forse più ancora, costruttivo delle dinamiche distribuite tra le componenti del dipinto. Infatti, i colori che danno corpo alle figure, ai manufatti, ai vegetali, non costituiscono delle entità autonome, che si distaccano dallo sfondo in conformità a quella che è stata la successione temporale della loro esecuzione, ma si generano dallo sfondo. In altre parole, i colori vanno compresi non empiricamente come dipinti sopra l'oro, ma come concrezioni che si generano dall'oro, come è mostrato dal fatto che l'oro pervade e sostanzia di sé le figure, trasparendo dalle vesti sgraffite⁴.

2. Il significato fisico della biforcazione

Mentre andavo via via raccogliendo dentro di me queste osservazioni, a cui ero stato, in certo modo, trascinato a partire dalla cifra stilistica della biforcazione, mi diventava evidente che c'era qualcosa d'altro che mi

³ Cfr. R. BRANDL, *Die Tafelbilder des Simone Martini. Ein Beitrag zur Kunst Sienas im Trecento*, Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. - Bern - New York 1985, pp. 124-131.

⁴ Sull'uso dello sgraffito cfr. N.E. MULLER, *The Development of Sgraffito in Senese Painting*, in AA. VV., *Simone Martini. Atti del convegno - Siena 27.28.29 marzo 1985*, a cura di L. Bollosi, Centro Di, Firenze 1988, pp. 147-150; A. CONTI, *Oro e tempera: aspetti della tecnica di Simone Martini*, ivi, pp. 119-129.

aveva sospinto in questa direzione di lettura e che aveva agito ancora più in profondità di quanto non mi potesse essere stato suggerito dai testi religiosi che parlano di ciò che era «in principio». Il prologo del Vangelo di Giovanni sul principiare della vita di Gesù aveva senz'altro contribuito la sua parte, ma proprio nel commentare quel testo era affiorato in me, in modo sempre più insistente, il ricordo di qualcosa che avevo letto parecchi anni prima e che concerneva l'origine del fenomeno della vita. Dopo diversi andirivieni nei meandri della memoria, ero abbastanza certo di potere localizzare il ricordo in un testo di I. Prigogine, *Dall'essere al divenire*⁵, e di qui era partito il processo di ricerca della citazione che mi ha poi portato a rileggere l'intero volume e, con una reazione a catena difficilmente evitabile, un numero considerevole di altri testi.

Ripensando ora a tale percorso, mi convinco sempre di più che quello di cui meno avrei dovuto stupirmi è proprio ciò che allora mi aveva sorpreso e cioè che guardando distrattamente il dipinto di Simone Martini, di colpo esso mi si era configurato allo sguardo secondo un modulo stilistico che non avevo mai saputo vedere prima. In certo modo, infatti, la citazione ritrovata in Prigogine parlava proprio di questo quando, riferendosi al presentarsi di scelte critiche in situazioni lontane dall'equilibrio (e quindi altamente instabili), diceva: «è perciò assai suggestivo ipotizzare che l'origine della vita possa venir connessa alle instabilità successive, in certo modo analoghe a successive biforcazioni, che hanno prodotto uno stato della materia di coerenza sempre maggiore»⁶. La connessione tra biforcazione e origine della vita era infatti proprio ciò che, attraverso la rilettura del testo e l'ampliamento delle ricerche, mi era diventato via via sempre più familiare.

Tuttavia, ben difficilmente sarei riuscito a mettere in relazione tale familiarità con il dipinto. Non sono poche, infatti, le resistenze (che per primo sperimentavo in me stesso) quando si tenta di accostare le costellazioni concettuali, con cui cerchiamo d'interpretare i processi di organizzazione della natura, a quelle che si mostrano all'opera nei processi della mente umana, in particolare in quelli da cui dipende la produzione dell'opera d'arte. Ogni tentativo in questo senso si trova subito puntate contro le armi di chi bolla come ciarlataneria l'indulgere ad allettanti quanto superficiali analogie tra i due ambiti o di quanti paventano ogni forma di antropomorfizzazione della natura e di naturalizzazione dell'arte, privata

⁵ I. PRIGOGINE, *Dall'essere al divenire. Tempo e complessità nelle scienze fisiche*, trad. it. G. Bocchi e M. Ceruti, Einaudi, Torino 1986, p. 57 (ed. orig. *From Being to Becoming. Time and Complexity in the Physical Sciences*, Freeman, San Francisco 1978).

⁶ *Ivi*, p. 115.

del suo carattere specificamente «umano» e così via. Paralizzato da questi veti incrociati, non sarei mai stato in grado di operare consapevolmente e volontariamente un sia pur timido tentativo di traduzione da un campo all'altro. Accadde invece che se ne fecero carico le mie dinamiche inconse, senza il cui potere trasgressivo non sarebbe accaduto nulla del genere e alle quali, alquanto pilatescamente, addosso quindi gran parte della responsabilità dell'accaduto.

Quello che avevo trovato nelle letture e che l'aiuto di pazienti colleghi scienziati aveva cercato di farmi capire ben al di là delle mie povere forze, è che nell'universo fisico l'impiego dello schema della biforcazione non è un evento curioso e raro, ma, al contrario, è uno dei più «potenti mezzi di analisi dei sistemi naturali»⁷. A partire dalla teoria delle catastrofi di René Thom, è stato possibile costruire modelli matematici in grado di descrivere trasformazioni che non avvengono in maniera lineare e graduale, ma in modo discontinuo e divergente. È stata aperta così la via alla possibilità di comprendere in termini matematici fenomeni di discontinuità, mutamenti improvvisi e imprevedibili, i quali costituiscono l'aspetto di gran lunga dominante nei processi fisici. Impiegata con successo soprattutto in ambito biologico e sociale, la teoria delle catastrofi ha mostrato che sistemi dotati di stabilità strutturale hanno al loro interno dei punti critici, in vicinanza dei quali piccole perturbazioni danno luogo a grandi trasformazioni, che si presentano come una transizione improvvisa e 'catastrofica'.

Per processi che vengono individuati da non più di quattro fattori (ad esempio, tre spaziali e uno temporale), Thom ha mostrato che si danno sette punti critici e quindi sette catastrofi elementari. Tra esse, una delle più semplici e largamente utilizzabile è la seconda, caratterizzata proprio dallo schema della biforcazione. Essa si presenta nell'evoluzione di quei sistemi naturali, in cui due comportamenti, compresenti e in competizione fra loro, portano il sistema a compiere una scelta critica tra due soluzioni egualmente permesse: il sistema si trova così di fronte a un bivio e la teoria descrive esattamente i passi che esso compirà a seconda del ramo della biforcazione su cui cadrà la scelta. Il carattere esplicativo della seconda catastrofe elementare si manifesta quindi con particolare efficacia quando, in queste trasformazioni bimodali, qualcosa di nuovo viene improvvisamente a mutare il corso degli eventi, come accade, ad esempio, nel punto critico della transizione di fase dallo stato liquido a

⁷ G. NICOLIS, I. PRIGOGINE, *La complessità. Esplorazione dei nuovi campi della scienza*, trad. it. M. Andreatta e M.S. De Francesco, Einaudi, Torino 1991, p. 123 (ed. orig. *Die Erforschung des Komplexen*, Piper, München 1987; *Exploring Complexity. An Introduction*, Freeman, New York 1989).

quello gassoso o nel comportamento dei mercati finanziari tra crolli e lenti recuperi o nei conflitti emotivi tra ansia e frustrazione, aggressività e paura e così via⁸. È certamente antropomorfo parlare in generale di «scelta» da parte di un sistema fisico, ma rispetto alle dinamiche lineari l'apparire di una biforcazione equivale a una sorta di catastrofe, la quale introduce la storia nel sistema, perché dopo di essa nulla è più come prima⁹.

Col senno di poi, non vi era quindi nulla di strano che proprio il rapporto tra lo schema della biforcazione e il sorgere della vita avesse fatto scattare in me il suggerimento per una rilettura dell'opera di Simone Martini. Il sistema di biforcazioni distribuite nei diversi blocchi figurativi presenti nel quadro simboleggia, ogni volta con caratteristiche proprie e peculiari, altrettante 'catastrofi' che risolvono con un salto qualitativo la tensione tra due forze in contrasto fra loro. Nell'angelo l'annuncio imprevedibile e inatteso solleva di colpo la storia finita dell'uomo alla dimensione dell'eterno; in Maria, il conflitto tra resistenza e sottomissione all'annuncio si risolve nell'accettazione di accogliere nel proprio grembo l'unione tra finito e infinito; nel sistema di biforcazioni all'apice del quadro il coinvolgimento di Dio nella storia irradia il proprio effetto in tutte le possibili direzioni. La cifra stilistica onnipervadente della biforcazione colloca così il quadro in una zona di confine che racchiude punti critici, a partire dai quali avvengono cambiamenti "catastrofici", esemplari di forme diverse di soluzione del contrasto tra la dimensione terrestre, finita e transeunte, e l'eterno.

Se dunque le biforcazioni possono essere considerate come «autentici archetipi di complessità, nel senso che sono presenti in una vasta classe di sistemi e sotto ben differenti condizioni»¹⁰, mi sono chiesto se in quella «vasta classe» e in quelle «ben differenti condizioni» non potessero essere incluse anche alcune delle caratteristiche che sono proprie del fare artistico. Forse questa era solo una riprovevole fantasia; tuttavia

⁸ Cfr. E.C. ZEEMAN, *La teoria della catastrofe*, "Le Scienze", n. 96, anno XI, vol. XVII, agosto 1976, pp. 16-29. Sono consapevole che accostare R. Thom (e seguaci) a Prigogine è compiere un'operazione avventata, vista l'asprezza del contrasto tra i rispettivi punti di vista. Ma a un non addetto ai lavori si può forse perdonare di sottolineare gli aspetti comuni che, sia pure *obtorto collo*, talvolta vengono riconosciuti (cfr. G. NICOLIS, I. PRIGOGINE, *La complessità* cit., p. 85).

⁹ Si può quindi dire che «in un certo senso, la biforcazione introduca la *storia* nella fisica e nella chimica, elemento che un tempo sembrava riservato alle scienze che trattano fenomeni biologici, sociali e culturali» (I. PRIGOGINE, *Dall'essere al divenire* cit., p. 101).

¹⁰ G. NICOLIS, I. PRIGOGINE, *La complessità* cit., p. 128.

potevo provare a esporre «il mio sogno, sia esso venuto per la porta di corno o per la porta di avorio»¹¹. Non si trattava certo di suscitare fin da subito l'inevitabile effetto comico di fare passare Simone Martini per lo scopritore dello schema figurativo della seconda catastrofe elementare o come un precursore nella scoperta dei meccanismi della complessità. Ma non mi sentivo nemmeno di escludere che nell'individuazione degli archetipi con cui procedere alla produzione dell'opera, l'artista, immerso, come ognuno di noi, nella fisicità e partecipe della natura organica, si sia trovato a innalzare a cifra globale di un rivolgimento storico radicale una struttura, quella della biforcazione, che per lui era esemplare della scelta di Maria e che noi ora sappiamo essere esemplare anche per interpretare la creatività che si manifesta nell'organizzazione dei fenomeni naturali¹². L'archetipo, che viene colto come operante nel creare della natura, è presente anche nella mente dell'artista che lo solleva alla universale partecipabilità caratteristica dell'opera d'arte. Mi sono chiesto, allora, se non valesse la pena di tentare di sviluppare anche in altre direzioni ciò di cui il dipinto di Simone Martini offriva l'esempio. Si tratta cioè di vedere se gli strumenti concettuali, i paradigmi, le cifre con cui tentiamo d'interpretare l'organizzazione e i suoi aspetti innovativi, presenti sia nei fenomeni naturali sia nei processi della produttività umana, non possano aiutarci a comprendere la forma specifica di organizzazione e di originalità che è in atto nella creazione dell'opera d'arte.

¹¹ PLATO, *Charm.* 173 a 6-7. I sogni veraci passavano per la porta di corno, quelli ingannevoli per la porta d'avorio (cfr. *Odissea*, XIX, 564-567).

¹² D'altra parte, se è vero che «lo scenario di biforcazione è divenuto di fondamentale importanza per la comprensione dei fenomeni non lineari» (H.-O. PEITGEN, P.H. RICHTER, *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi*, trad. it. U. Sampieri, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 7 (ed. orig. *The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamical Systems*, Springer Verlag, Berlin, Heidelberg, New York 1986), quale fenomeno di non linearità può essere maggiore di quello presente nell'idea del farsi carne di Dio?