

I QUADERNI DI
PSICOART 1

FORMAT ET ILLUSTRAT

NEL CUORE DELLA MERAVIGLIA

OMAGGIO A JURGIS BALTRUŠAITIS

A CURA DI ISABELLE MALLEZ E RAFFAELE MILANI

ISBN - 9788890522406

Simon Vouet Sc.

Jean Fouché G.

Roberto Salizzoni

Edificazione e trasfigurazione come principi di costruzione.

Baltrušaitis e il mondo russo di fronte al medioevo

Il principio di costruzione

È del tutto legittimo, e forse inevitabile, chiedersi se e in che misura la cultura russa abbia lasciato un segno nell'opera di Jurgis Baltrušaitis. Nato in Lituania in una famiglia cattolica di origini contadine, Jurgis ha avuto accesso alle forme e agli ambienti significativi di quella cultura, prima e dopo la Rivoluzione d'Ottobre, e ancora do-

po il suo trasferimento in Occidente che risale ai primi Venti, anche grazie alla figura del padre, poeta di una certa notorietà in quegli anni attivo a Mosca. Conobbe sicuramente le avanguardie sovietiche figurative e in particolare il costruttivismo, che ne costituisce l'articolazione centrale, come conosceva il simbolismo dell'inizio del secolo, ampio movimento letterario e poetico del quale il padre fu protagonista di discreto rilievo.

Se il costruttivismo può rivendicare una centralità nella vicenda delle avanguardie sovietiche è perché si sviluppa come teoria e pratica del principio di costruzione, un principio che Pavel Florenskij caratterizza con i tratti oggettivi della “unità di ciò che si rappresenta”, che “non può essere confusa in alcun modo con l’unità della rappresentazione”,¹ che riconosce come specificamente attivo in tutta la tradizione figurativa russa e in particolare nella pittura di icone. Si tratta di un principio che si manifesta nel rappresentato, anzi come rappresentato e che non è a disposizione né del soggetto disposti e significare dell’artista (principio di composizione), né del principio mimetico.

Possiamo approssimare questo concetto attraverso le prime parole del *Discorso su Dante* del poeta O. Mandelštam, un poeta vicino biograficamente e culturalmente a Jurgis e al padre in particolare, là dove parla della poesia come di una ricreazione della realtà, che si determina attraverso il gioco non mimetico delle “immagini”, attuata

come istituzione e non rispecchiamento.² Qui il principio di costruzione si esercita attraverso le immagini e come immagine, oltre il principio mimetico e grazie all’autotrascendimento del poeta, che lo proietta al di là del comporre.

Quando Gadamer in *Verità e metodo* confronta simbolo e immagine artistica, riconosce in entrambi la capacità di rappresentazione, cioè di far essere presente un rappresentato, ma la vede da una parte in atto nel simbolo grazie ad elemento di convenzione, dall’altra nell’immagine artistica grazie alla forza dell’immagine stessa, tale da determinare un aumento di essere nel rappresentato. In questa capacità dell’immagine di far essere presente un rappresentato senza ricorrere a convenzione si può riconoscere il principio di costruzione.

Le metamorfosi del gotico stupendamente ripercorse da Jurgis Baltrušaitis, in piena sintonia con le prospettive di metodo del suo maestro H. Focillon, incarnano certamente un principio di costruzione. La storia, o la stratificazio-

ne di forme nella quale si dispongono non trovano né nell'imitazione, né nelle soggettive risorse di composizione il loro criterio. Lo trovano invece in una vita delle forme come tali, in una loro intrinseca ed intima capacità di aumentare l'essere del rappresentato, di farlo vivere in una vicenda stratificata di forme.³

Il principio di costruzione che guida la ricerca storico-archeologica di Baltrušaitis sull'arte figurativa del Medioevo è lo stesso che Florenskij riconosce nella pittura di icone russe e che è evidente nei tratti più significativi dell'avanguardia sovietica?

Metamorfosi

La stratificazione geologica delle forme costruite si presta ad essere letta come metamorfosi, come presenza di presente, passato e futuro “in uno stesso luogo, in uno stesso momento”.⁴ La metamorfosi è un tal movimento

nell'immobilità. Più precisamente, come si afferma in un recente interessante studio dedicato all'argomento, metamorfosi è il nome del rapporto tra continuità ed interruzione, tra la continuità delle forme della natura che scorrono e continuamente rinnovano le proprie figure da una parte, e la disperata resistenza della forma come tale, “che cerca, senza riuscirvi di sottrarsi al flusso del tempo”.⁵ Un mondo di metamorfosi, quale è per eccellenza quello di Ovidio, è caratterizzato dalla “sistematicità”, cioè da un principio, che permette di descrivere la varietà delle forme come “combinazione di un numero relativamente piccolo di elementi fondamentali”.⁶ Il tratto sistematico e ricorrente è dunque quello che nel mondo della metamorfosi istituisce il rapporto tra continuità e interruzione, come tentativo di resistere alla continuità nell'interruzione, esercitando quell'impresa che l'individuo occidentale tenta fin dall'inizio, di rivendicare per sé, lui che non è nulla, “un valore assoluto”.⁷ Restituire una storia di forme come metamorfosi significa dunque

restituirlo come tentativo di interrompere la continuità naturale, di esercitare tratti di sistematicità come interruzione, come rivendicazione di un assoluto per l'uomo che non è nulla. Nei fatti dell'arte un tale principio di sistematicità è posto in opera da quello che abbiamo introdotto come "principio di costruzione".

La questione del rapporto tra l'opera di Baltrušaitis, di quella in particolare dedicata alla storia stratificata del gotico, si può a questo punto formulare così: il principio di costruzione che guida le sue metamorfosi, e che Baltrušaitis coglie con tanta trasparenza e immediatezza, è quello che domina il mondo della figurazione russa tradizionale e avanguardista?

Edificazione e trasfigurazione

Ma qual è il principio di costruzione che Baltrušaitis riconosce nelle metamorfosi del gotico? Le premesse per ca-

pirlo si trovano espresse al meglio nell'opera di Focillon, nella scia del quale Baltrušaitis si pone senza riserve. Si prendano in considerazione nella "Introduzione" a *L'arte dell'Occidente* alcuni passi che introducono al clima culturale che si determina in Occidente a partire dall'XI secolo:

L'architetto, lo scultore, il pittore sono uniti al filosofo e al poeta: tutti concorrono ad innalzare una specie di città dello spirito, le cui radici affondano nella vita storica. La *Divina Commedia* è una cattedrale [...]. Nessun'altra epoca ha edificato monumenti di tali dimensioni e in così gran numero [...]. L'architettura non esaurisce tutte le forze vive dell'arte medievale, ma le subordina e le determina [...]. La pietra è la materia del grande Medioevo [...]. Le necessità architettoniche definiscono la forma romanica, opera di sogno e di capriccio apparente [...]. Nella struttura gotica [...], la forma impressa rimane monumentale e stabilisce, secondo altri principi, il proprio

accordo con l'architettura. Le cornici delle miniature del XIII secolo sono di carattere architettonico.⁸

In queste righe, che sottolineano la subordinazione delle arti figurative, di tutte le arti, all'architettura, c'è non solo l'affermazione di un unico principio di costruzione dell'epoca, ma anche l'indicazione che questo principio è strettamente e primariamente connesso con la costruzione dell'edificio, con l'edificazione, *aedificatio*; che questo principio è quello dell'edificazione esemplare, che ha si origina nell'imitazione di Cristo e si sviluppa come edificazione della *domus spiritualis* sul fondamento posto dal *sapiens architectus*. La paradossalità della compresenza di esemplarità e di distanza assoluta e perciò impossibile del modello mette in atto il movimento e la stratificazione della metamorfosi delle forme, quella dialettica di continuità e interruzione che caratterizza la metamorfosi. L'edificazione è il centro e il motore del principio di costruzione medievale, e la centralità dell'architettura la ri-

specchia. La metamorfosi delle forme dei capitelli e nei capitelli vivono e si trasformano nell'edificazione dell'architettura e nell'edificazione spirituale del credente e della comunità.⁹

Il principio di costruzione del mondo figurativo russo, dell'icona e dell'avanguardia, non si impernia sull'edificazione esemplare, ma sulla trasfigurazione. Il rappresentato non si fa presente nell'edificato della cattedrale come *domus spiritualis* e dello spirito come edificio della fede, ma nella luce delle energie divine che trasfigurano la natura. L'*oikos* non è un edificio, ma la natura con la sua economia di energie dislocate e disposte alla trasfigurazione. L'assenza dell'*aedificatio* nel principio di costruzione russo si accompagna alla mancanza di centralità dell'architettura rispetto alle altre arti della figurazione, ad un vero e proprio rovesciamento del loro rapporto: la chiesa, lungi dal condizionare costruttivamente l'immagine della scultura e della pittura, si dispone come occasione per il manifestarsi nella luce dell'iconostasi.

L'assenza di *aedificatio* nel principio costruttivo delle forme nel mondo figurativo russo si può ascrivere al più ampio tratto storico e culturale di un'assenza di medioevo in Russia - anche se cronologicamente si usa l'espressione di "medioevo russo" - e di un'estraneità, di un'ostilità addirittura a tutto quello che il medioevo ha significato per l'Occidente.

Russia e medioevo

Un esempio di incomprensione radicale dei tratti distintivi del medioevo occidentale si può trovare proprio nel già ricordato O. Mandelštam, innamorato dell'architettura, che dedica uno dei suoi primi componimenti a Notre-Dame (1913), che intitola *Pietre* la sua prima raccolta di poesie, che scriverà nel suo *Viaggio in Armenia* (1933), ricordando l'infantile predilezione per le pigne, che raccoglieva invece dei funghi:

Amavo le pigne gotiche e le ghiande ipocrite nei loro cappucci monacali... Sentivo nella loro tenerezza racchiusa come in una conchiglia, nella loro distrazione geometrica i primi elementi dell'architettura, il cui demone mi ha accompagnato per tutta la vita.

Eppure nella *Conversazione su Dante* (1933), della quale sono già state citate le prime righe, O. Mandelštam si scaglia contro la scolastica e il tratto istituzionale e dogmatico del medioevo, con questo riprendendo un atteggiamento che Solov'ev aveva raccolto e fissato in una celebre conferenza del 1891 *Sulla decadenza della visione medievale del mondo*. Direi che c'è una vera e propria lacerazione tra la fascinazione architettonica avvertita per il gotico e la condanna dello spirito istituzionale del medioevo, che quell'architettura ha messo in movimento metamorfico attraverso il principio di edificazione. Questa lacerazione, che attraversa e caratterizza tutta l'opera di O. Mandelštam, corrisponde ad una sostanziale inconciliabilità tra

principi di costruzione, l'uno attivo nel segno dell'edificazione, l'altro in quello della trasfigurazione.

Se Baltrušaitis è in grado di rianimare risvegli e prodigi del gotico come metamorfosi e vita di un mondo delle forme, in Russia all'origine del progetto avanguardista e del suo principio di costruzione, come della religiosità ortodossa, sta l'ideale delle forme come mondo della vita.¹⁰

Le forme gotiche e romaniche sono la vita di un mondo, i quadrati (di Malevič) e le icone sono (istituiscono) un mondo della vita. Perché le icone e i quadrati istituiscono un mondo della vita e non la vita di un mondo?

Per rispondere alla domanda possiamo partire da quella matrice del pensiero russo moderno che è stato Solov'ev e dalla sua condanna, che già abbiamo ricordato, del principio medievale. La colpa del medioevo è quella di avere attuato il grande falsificante compromesso della trasformazione dell'atto (*delo*) come compito di redenzione, negli atti (*dela*) edificanti, di avere tradotto in una distanza spaziale (quella che nell'edificazione separa il credente dal

modello irraggiungibile istituito dal *sapiens architectus* e che si concretizza nell'edificato dell'istituzione, della dogmatica, della classificazione) quella che per Solov'ev è un'estensione dell'anima come compito e impresa. Si riconosce in genere a Gioachino da Fiore la prima responsabilità per la trasformazione dell'attesa della fine nella sua previsione, passando dall'imminenza all'immanenza, conferendo all'apocalittica quel tratto spazializzato che l'accorda con l'edificazione esemplare. Si può dire che il medioevo che manca alla Russia è quello che si aggrega attorno e a partire da Gioachino, e del quale Baltrušaitis si è rivelato conoscitore e interprete straordinario.

E dunque, per rispondere alla domanda dalla quale siamo partiti, sembra proprio che l'unico vero contributo che la radice russa della sua cultura può avere fornito a Baltrušaitis nella scelta degli oggetti, dei metodi, delle prospettive di ricerca – che sono essenzialmente, lo ripeto, quelli di Focillon – sia stato quello della particolare acutezza e nettezza che deriva dalla familiarità con un punto di vista

non solo esterno, ma anche simmetricamente conflittuale. È la provenienza da un altro mondo, quello che dà a Baltrušaitis un senso straordinariamente acuto del mondo che ora ha di fronte.

Come il mondo della vita si istituisce nell'assenza di rinvio, tanto a sé quanto ad alterità possibili, e quindi nell'assenza sostanziale di convenzione, istituzione e progetto, così le icone e i quadrati costruttivisti istituiscono come mondo integro e integrale per la divino-umanità, per una umanità comunque redenta che vi vive l'impresa dell'autorealizzazione come autofioritura; mentre l'edificazione medievale, la vita del suo mondo di forme si può pensare come una grande sperimentazione della "discontinuità", una grande metamorfosi sperimentale. Il senso di freschezza di continua, rinnovata scoperta che viene dalle pagine di Baltrušaitis sull'arte del medioevo deriva dalla consapevolezza profonda di questa sperimentaltà.

NOTE

¹ P. Florenskij, *La costruzione e la composizione nelle opere di arte figurativa*, in *Lo spazio e il tempo nell'arte*, trad. it. Milano 1995, p. 90.

² Vedi in O. Mandelštam, *La quinta prosa. Sulla poesia. Discorso su Dante. Viaggio in Armenia*, trad. it. Bari 1967

³ Mi riferisco, quando sottolineo l'interscambiabilità del concetto di storia e di stratificazione geologica, alla celebre introduzione di *L'an mil* di H. Focillon (Paris 1952, pp. 5-35).

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ E. Guglielminetti, *Metamorfosi nell'immobilità*, Torino 1999, pp. 17-18.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸ H Focillon, *L'arte dell'Occidente*, trad. it. Torino 1965, p. 6.

⁹ Mi riferisco in particolare alla analisi dell'edificazione come principio estetico che prende piede nel medioevo proposta da H. R. Jauss. Si veda in particolare il capitolo *Katharsis: la prestazione comunicativa dell'esperienza estetica*, in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. Vol. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, trad. it. Bologna 1987, pp. 193-220. Ecco alcuni passi che possono integrare il

discorso appena accennato in queste righe: “In origine *aedificatio* designa il prepararsi all’imitazione di Cristo, la quale doveva essere realizzata non ripiegandosi sull’interiorità soggettiva, ma, al contrario, attraverso una depersonalizzazione in cui il singolo, come parte della comunità, si eleva attraverso il moto del suo animo a ‘edificio della fede’. Il moto catartico dell’edificazione non porta semplicemente alla fusione dell’animo religioso con l’oggetto della sua devozione; esso ha luogo su un fondamento che non è stato posto dal devoto ma da un *sapiens architectus* e – nell’immagine paradossale dei *lapides vivi* – porta il cristiano a edificare contemporaneamente se stesso e la *domus spiritualis* della comunità religiosa” (p. 202).

¹⁰ Uso l’espressione nel significato che complessivamente assume nella fenomenologia all’inizio del secolo e oltre. Cfr. in proposito H. Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, trad. it. Bologna 1996, in part. il capitolo *Apocalisse e paradiso*, pp. 89-98.