

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



Annamaria Ducci

Le metamorfosi del gotico (nel 1960)*

In Italia i principali studi di Jurgis Baltrušaitis¹ sono raccolti in una collana ispirata alle ricerche di J.G. Frazer (*Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*), un dato che svela la loro ricezione come studi di storia della cultura. La metodologia e l'ampiezza di visione proprie soprattutto delle ultime ricerche del lituano, giustificano questa scelta. Tuttavia, ritengo che sia oggi utile cercare di ricondurli nell'alveo della disciplina storico-artistica, anche in ragione del nuovo interesse per la questione

della *histoire de l'histoire de l'art en France*². In modo particolare questo sembra necessario per gli studi del lituano dedicati all'arte medievale, i più legati alla sua formazione e al discepolato presso Henri Focillon,³ la cui innovativa impostazione teorica presentata ne *L'art des sculpteurs romans* (1931) fu dall'allievo prontamente assimilata e progressivamente arricchita, sin dai primissimi contributi,⁴ pur se con significativi elementi di distinzione.⁵

Réveils et prodiges,⁶ ponderosa opera che ha per emblematico sottotitolo *Les métamorphoses du gothique*, offre l'occasione di riflettere sull'originalità delle posizioni dello studioso, ma anche sulla loro mancata comprensione. Il libro venne pubblicato solo nel 1960, un anno cruciale per gli studi sul gotico; la sua gestazione, tuttavia, rimontava ad anni addietro, poiché doveva originariamente andare a costituire assieme al *Moyen Âge fantastique* (1955)⁷ un'unica opera avente per scopo quello di delineare un grande affresco sulle persistenze e le rinascite dei "mostri e sogni romanici e preromanici" nei secoli XIII e seguenti, fino alle soglie dell'età moderna. Integrando l'orizzonte esotico del *Medioevo fantastico*, nei *Risvegli* Baltrušaitis torna a concentrarsi sull'arte dell'Occidente medievale e lo studio procede seguendo percorsi inusuali, per far emergere convergenze stilistiche nascoste. Nella prima sezione lo studioso punta sulle *sopravvivenze* interne al medioevo, mostrando come le forme archetipiche e le allegorie romaniche

affiorino nei rinnovati complessi gotici di XIII e XIV secolo. La seconda è invece dedicata alla *rinascita* del medioevo in epoca moderna, e ai prodigi visivi dei secoli XV e XVI: cicli apocalittici, infernali, *mirabilia* e *praesagia*, immagini millenaristiche che tanta fortuna avranno grazie anche alla enorme diffusione a mezzo della stampa. È attraverso quella che Baltrušaitis chiama la "vitalità delle figure arcaiche" (grilli antichi, ibridi romanici, fauna gotica) che il medioevo sopravvive e rinasce in epoca moderna; è la fase in cui impera quel mondo dei visionari esplicitamente valorizzato nel pensiero di Henri Focillon, ma che, per quanto attiene all'irrealismo gotico, Baltrušaitis riconduce ad un'importante esposizione parigina del 1955 di cui André Malraux redigeva la Prefazione.⁸ Anche Baltrušaitis, in fondo, si dava da tempo a comporre il suo "museo immaginario" tutto medievale, e i *Risvegli* ne sono come la focalizzazione sulla sezione del gotico.

Risveglio e rinascita

Il libro si apre con alcune indicazioni teoriche decisamente affascinanti:

Il Medioevo non si è sviluppato sempre nella stessa direzione né dappertutto con la stessa velocità [...]. Esso si sviluppa in una costante rielaborazione e in un continuo arricchimento [...]. Poiché hanno luogo all'interno di universi in movimento, le rivoluzioni cicliche ricominciano sempre su registri diversi.

E ancora:

Il meccanismo dei risvegli include due movimenti convergenti: rivoluzione ciclica, alla base stessa della biologia delle forme, e disparità dei ritmi storici, in cui ritardi particolari si verificano nel momento di una generale ripresa.

Le parole di Baltrušaitis sono l'eco diretta di alcune intuizioni del maestro che già da molto tempo avevano raggiunto statuto teorico e metodologico. Nel 1934 veniva pubblicata infatti *Vie des formes*⁹ (la cui elaborazione data dai primi anni di insegnamento alla Sorbona) in cui prendeva corpo la preoccupazione per una nuova definizione estetica, basata sul concetto di autonomia della forma e sul dinamismo degli stili.¹⁰ Fin dagli anni della giovinezza, Focillon delinea una fluida visione del tempo, dall'estrema complessità, che egli concepisce come rivolgimento geologico, in palese alternativa alla lettura hegeliana, lineare e teleologica, della storia come fiume.¹¹ La geologia è evidentemente il metodo investigativo che permette di fondere, in un'unica osservazione, analisi morfologica e storica, che salda spazio e tempo, le dimensioni orizzontale e verticale del sapere. In quest'ottica gli stili non sono che lo strato più superficiale, visibile, di strutture interne e profonde che stanno alla base delle diverse civiltà. La storia, e la storia

delle forme artistiche in modo particolare, non è definibile in settori conchiusi, si muove con un fluire discontinuo ma perenne, una sorta di corrente sotterranea che procede secondo “ritmi” e “stadi”, nozioni distinte dai più tradizionali “periodi”. L’immagine torna frequentemente in Baltrušaitis, come una digressione illuminante; così nei *Risvegli*:

Di fronte all’espansione gotica non si erge qualche isolata roccaforte sul punto di crollare; bensì un immenso territorio in piena ebollizione, che riporta in vita alcuni repertori romanici e li rifonde attingendo alle fonti originarie [...]. Stadi morfologicamente contemporanei vengono introdotti in momenti diversi; stadi successivi si manifestano nello stesso periodo [...] ritmi evolutivi accelerati sono seguiti da ritmi lenti; ritmi diseguali si aggrovigliano.

Riguardo all’arte del medioevo l’elaborazione di questa cronologia dinamica sembra essere il frutto di un lavoro

condotto a quattro mani dai due studiosi, attorno al 1930. Nella *Stylistique ornementale* anche Baltrušaitis era pervenuto alla constatazione della discrasia degli stili e quindi della ricorrenza di immagini analoghe in fasi culturali lontane tra di loro.¹² Tale convinzione si fonda in Focillon sull’idea della *sopravvivenza* di tradizioni sempre vive, che vengono rielaborate nel tempo attraverso tre tipi di meccanismo: mediante una “tradizione passiva”, una “metamorfosi” vitale, ovvero “dopo un lungo sonno, mediante risvegli bruschi e apparentemente fortuiti o lenti e progressivi”.¹³ Viene in tal modo negato valore alla tradizionale nozione penalizzante di arcaismo, inteso come persistenza attardata di stilemi, incapacità evolutiva. A questa Baltrušaitis sostituisce quella di “anacronismo”, vero “paradosso storico”, perché il meccanismo della persistenza passiva assume un preciso valore propulsivo:

Le persistenze romaniche, che vanno ben al di là del XII

secolo, non rappresentano l'ultima fase di un mondo che langue nei centri gotici e sopravvive negli ambienti più o meno ritardatari, ma costituiscono aspetti profondi e permanenti, il cui generale riaffermarsi contrassegna in modo deciso l'ultimo periodo del Medioevo.

In questa concezione della storia ogni componente trova la sua autonoma ragion d'essere; attraverso un adattamento "metamorfico" ai nuovi contesti, le immagini antiche vengono conservate: "Gli arcaismi non riappaiono per caso o come una devianza locale, ma in virtù di un adattamento morfologico generale, che ubbidisce al ritmo della storia". È attraverso l'adattamento morfologico ai nuovi contesti architettonici che alcuni temi (ad es. *l'imgo clipeata*) vengono mantenuti, seppur in situazioni liminari, quali i doccioni, le chiavi di volta, le mensole, le misericordie degli stalli lignei; è ciò che egli definisce come la "cornice fantastica che inquadra la realtà", è una prevalenza dello zoomorfo e dell'ibrido sulla

vegetazione, intesa come repertorio prevalente del gotico più maturo. In questo senso l'aspetto cronologico (il risveglio) e quello iconografico (il prodigio) sono intimamente connessi, e così le due sezioni del libro, "sotto l'influenza di quella stessa poesia dell'insolito che ha sempre esercitato un fascino sull'uomo".

La metafora del sonno e del risveglio è alla base della fenomenologia degli stili per i due studiosi parigini. Nei *Réveils* il lituano scriverà: "Nel regno dei visionari il risveglio non è interruzione, bensì prolungamento del sogno nella vita". Significativamente i *Risvegli* di Baltrušaitis vedono la luce nello stesso anno di un fondamentale studio sull'arte del medioevo, quel *Renaissance and Resuscitations in Western Art*¹⁴ in cui Erwin Panofsky riproponeva studi già condotti anni addietro. Credo sia necessario procedere intanto a un confronto tra le definizioni di *rinascita* e *risveglio*, analoghe ma evidentemente ben distinte nell'impostazione teorica.¹⁵ Lo stesso Panofsky prendeva

in rassegna il repertorio di termini ed espressioni con cui, sin dal protoumanesimo fiorentino, era stato designato il concetto di *renasci*, precisando come le metafore antinomiche luce/tenebre, morte/vita, memoria/oblio trovassero origine e autorità nelle Scritture e nelle elaborazioni patristiche.¹⁶ Nell’ottica della tripartizione tradizionale delle fasi culturali e in particolare della storia degli stili, la premessa necessaria per ogni rinascita è sempre uno stato intermedio concepito come morte;¹⁷ per riprendere le autorevoli parole di Eugenio Garin,

la “morte” della cultura, destinata a riemergere, o meglio a “rinascere”, dopo un tempo più o meno lungo, come Minerva armata dalla testa di Giove – ossia pienamente consapevole di sé, della propria consistenza e del proprio termine di confronto.¹⁸

Panofsky adotta quindi questo tradizionale schema evolutivo, anche se non gli sfugge come le fasi segnate da

“mutamenti di direzione” siano comunque improntate alla continuità, al meccanismo della “accumulazione graduale”, oltre che segnare un radicale distacco.¹⁹ Si tende ormai a riportare *Renaissance and Renascences in Western Art* ad una seconda fase intellettuale dello studioso tedesco, coincidente con gli anni di permanenza negli Stati Uniti, segnata da posizioni più flessibili, meno condizionate dall’impostazione simbolico-funzionale (d’impronta cassireriana) propria delle opere europee.²⁰ Ma è indubbio che la definizione panofskiana di rinascenza medievale restava ancorata ad un rapporto polare con l’Antichità, rapporto che da molti anni era al centro degli interessi dello storico dell’arte (basti pensare a *Classical Mythology in Medieval Art* scritto nel ’33 assieme a Fritz Saxl).²¹ Questa attrazione dell’antico implicava una conseguente definizione dell’arte medievale, letta sempre in controluce tenendo sullo sfondo il mondo classico. In *Rinascimento e Rinascenze* si legge infatti: “l’allontanamento radicale dall’Antico

caratterizzante la fase matura e la fase tarda di quello che chiamiamo stile gotico ... segnò il punto più basso di una curva ondulata in cui si alternarono allontanamenti e riavvicinamenti”; per giungere all’affermazione perentoria che “la rinascita è qualcosa d’opposto a una sopravvivenza”. Per Panofsky le immagini classiche sono “classiche non solo nella forma, ma anche nel significato”. In questo senso dunque il suo libro è opera emblematicamente iconologica, focalizzata sul confronto costante tra medioevo e antichità classica, e dove fortissima è l’attenzione a parallele forme di classicismo in ambito letterario, che vengono sistematicamente connesse ai fenomeni artistici. È il principio della unità tra forme e testi, quella visione dell’arte come “gigantesca allegoria”²² che Panofsky individua per le ère felici dell’antichità e del Rinascimento.

Rinascita e risveglio assumono così significati profondamente differenti. Il punto fondamentale è che per gli storici dell’arte parigini sonno e risveglio non sono

due concetti, ma l’espressione di due *fenomeni*, tra loro intimamente legati: nel segno della continuità, *survival* e *revival* sono necessari l’uno all’altro. L’analisi formale può concentrarsi così all’interno del Medioevo, sulle dinamiche di eredità e trasformazione che si instaurano tra le epoche più alte e quella gotica: ciò che interessa non è tanto il confronto con un’*auctoritas* antica, quanto il processo di rielaborazione; ciò che preme non è tanto ridisegnare l’esatto stemma dei testi, quanto rappresentare il flusso sommerso e ininterrotto delle immagini, il loro persistere e trasformarsi in quanto soluzioni formali. È importante sottolineare come la dinamica della sopravvivenza sia particolarmente consona alle forme medievali, considerando la particolare visione “tipologica” dell’epoca, che interpreta la cultura, i suoi testi e le sue immagini come “grandi codici” che si trasmettono attraverso *figurae* allegoriche: si tratta cioè di un settore della ricerca storico-artistica in cui è felicemente proponibile un’analisi morfologica basata

sulla analogia, in alternativa, o piuttosto in correlazione, alla lettura propriamente diacronica.²³

L'impostazione dei due studi coevi di Panofsky e Baltrušaitis non potrebbe allora essere più distante, e così l'immagine che da queste scaturisce dell'arte medievale. Le ricerche successive hanno cercato di riassetare i termini del problema. Soltanto a un anno di distanza da quei due studi, Jean Bony riprendeva la questione al 20° Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, tenutosi a New York e che si apriva proprio con un omaggio a Henri Focillon e al suo *An Mil*.²⁴ Interrogandosi sull'opportunità di parlare di una "transizione" da romanico a gotico, egli sottolineava la radicalità della posizione di Erwin Panofsky, il quale aveva affermato che tra i due periodi erano intercorsi cambiamenti tali da costituire una reale "mutazione biologica". In quel congresso il dibattito veniva ricondotto alla verifica empirica sul dato artistico e Bony poteva concludere il suo intervento di mediatore – citando una seconda volta il maestro Focillon – con

l'augurio di giungere a metodi di analisi capaci di svelare tutta la complessità del fenomeno artistico del primo gotico e le molteplici cadenze che questo assumeva nei differenti *milieux*. Il suo invito alla prudenza si risolveva in fondo in una sorta di rinuncia definitiva: "no single name can apply adequately to so many different classes of phenomena, and if a common title is required, only the most indefinite of words should probably be used". La sospensione di un giudizio onnicomprensivo sul gotico e la sostituzione dello *schema transizionale* a quello della rinascita avrebbero avuto come esito concreto quello di giungere a circoscrivere situazioni artistiche particolari: il rigoroso classicismo dello "Style 1200", o la peculiare forma di storicismo politicamente orientato del regno di Filippo il Bello che, alle soglie del 1300, recupera caratteri architettonici e artistici che erano stati propri dell'epoca di San Luigi.²⁵

Nel 1977, a cinquant'anni di distanza dal pionieristico studio di Charles Haskins (*The Renaissance of the*

Twelfth Century, pubblicato a Harvard nel 1927), il problema dell'esatto significato da attribuire al termine *rinascita* veniva infine ripreso in uno storico convegno,²⁶ con l'adozione del più elastico e adattabile schema del *renewal*: il rapporto col mondo antico veniva precisato e ristretto, ma contemporaneamente si sottolineava la capacità di un dinamismo formale tutto interno al medioevo:

The art historian should also stress that pictorial imagery apparently was almost never renewed by going back directly to Antiquity; on the contrary, it departed increasingly from the antique through changes effected *within* the medieval tradition itself.²⁷

Le tante forme della cattedrale

I *Risvegli* si contrappongono diametralmente ad altri

importanti studi sulla cattedrale gotica usciti tutti nel decennio 1950-60 e riconducibili al filone spiritualista del secondo dopoguerra inaugurato da Hans Sedlmayr:²⁸ mi riferisco naturalmente a *Gothic Architecture and Scholasticism*, ancora di Erwin Panofsky (1951),²⁹ e a *The Gothic Cathedral* di Otto von Simson (1956).³⁰ Il problema dell'interpretazione dell'edificio cattedrale in quegli anni è stato ampiamente dibattuto, trovando ancor oggi notevoli momenti di revisione.³¹

Nella visione di Panofsky come in quella di von Simson la cattedrale è intesa come *organon* i cui principi formali costitutivi sono la omologia, la possibilità di scomposizione razionale, l'allegorismo.³² Per von Simson l'architettura è "immagine e rappresentazione di una realtà soprannaturale", in cui le vetrate, la scultura, sono "parti del sistema architettonico", tutte concorrenti a chiarirne il portato spirituale. Per Panofsky, che si riallaccia alla corrente logica della Scolastica, lo spazio diviene una "categoria universale", la prospettiva un

“concetto”, o “forma simbolica”, riflettente una determinata mentalità.³³

Tali posizioni trovavano fondamento in alcuni modelli conoscitivi medievali, basati sulla corrispondenza tra le arti, come lo *speculum* di Vincent de Beauvais o il paragone tra architettura e poesia istituito da Geoffrey de Vinsauf: l'edificio e il componimento perfetti possiedono un “ordine definito”, che assorbe le varie parti in un'unica completezza, in una necessità interna.³⁴ La nostra immagine della cattedrale, edificio regolare, armonico, e densamente semantico, è frutto cioè di una secolare selezione critica. Essa si basa infatti su teorie architettoniche che avevano al centro i concetti di ordine, di corrispondenza e di coerenza delle diverse parti dell'edificio, tutte tese a incoraggiare lo spirito di *conformitas* nell'opera dei costruttori: paradigmatica resta la posizione di Alessandro di Hales (1185-1245), per il quale *ipse ordo est pulcher*.³⁵ Questa originaria interpretazione medievale discenderà nella condanna dei

monstra da parte dell'Alberti e dei *lavori tedeschi* in Vasari; essa ha poi condizionato gli studi fino all'instaurarsi del mito della cattedrale ideale, incarnato ora dalle interpretazioni laiche di Viollet-le-Duc e Victor Hugo, ora da quella cattolica, che avrebbe avuto come esito le serrate indagini iconografiche di Emile Mâle, votate a comprendere i significati riposti di quel “libro spirituale”.³⁶ Per converso, le ricerche rivolte all'individuazione della eterogeneità e della *varietas* in architettura sono state assai limitate.³⁷ E tuttavia le indagini più recenti ci svelano una molteplicità di forme negli edifici medievali, soprattutto a partire dal XII secolo, nonché la portata delle fasi di transizione, meno definibili secondo i modelli formali consueti, ma proprio per questo ricche di innovative implicazioni stilistiche.³⁸ È opportuno ricordare che in quegli stessi anni Sessanta il dibattito sulla cattedrale si arricchiva di inediti e fondamentali elementi di riflessione. Il ponderoso studio di Paul Frankl dedicato all'interpretazione del gotico³⁹ si

focalizzava ancora una volta sull'architettura, ma un'ampia messe di testimonianze letterarie medievali ne complicava la prospettiva: alla lettura in chiave tomistica nuove testimonianze, quale quella mistica di Ulrico di Strasburgo, contribuivano infatti ad incrinare il sistema razionalista della cattedrale scolastica. In tal modo Frankl prendeva le distanze dall'interpretazione spiritualista, giungendo a concludere che "architecture fell entirely outside the scholastic's range of vision", in quanto l'architettura "was no *ars liberalis* but merely a *scientia mechanica*". Nella sua ultima opera, *Gothic Architecture*,⁴⁰ Frankl sembrava invece riprendere la lettura allegorica, ma in modo significativo ne ribaltava i termini: l'architettura era concepita infatti come "stile dell'epoca", da cui partire per comprendere gli *habitus* e le filosofie del tempo:

Every sphere of activity has its own substance, but the spirit of the Gothic style can also help us to understand

the spirit of Scholasticism [...] The common factor in the whole civilization of the 'Gothic Age' can be understood *by architecture alone*.

È necessario oggi riflettere sul concetto di *intenzionalità* con cui dovettero operare i costruttori medievali; il punto sembra essere stato chiarito ormai dalle riflessioni di Michael Baxandall, il quale ne ha ristabilito la giusta dimensione storico-artistica:⁴¹ più che un principio di necessità interna e finalizzata a un disegno ideale, l'intenzione di un'opera è piuttosto il frutto di un insieme di circostanze ("forme dell'intenzione" infatti), anche non predefinite, che ne determinano l'aspetto. Inoltre, per quanto attiene specificamente alla cattedrale gotica, è importante precisare come il concetto medievale di *intentio* rispondesse a un processo intimamente legato all'atto del vedere, caratterizzato da una dimensione affettiva, come reazione emozionale alle immagini, più che da un'elaborazione logica o intellettuale.⁴²

Date queste correzioni di base, l'interpretazione univoca e allegorica della cattedrale deve quindi oggi essere ampiamente rivista. Willibald Sauerländer l'ha spiegato chiaramente: "L'ordine delle cattedrali non è dunque esente da contraddizioni. Al rigore del sistema che presiede l'insieme si contrappone l'*experientia* che traspare nei particolari".⁴³

Come una risposta ai principali studi sul gotico di quegli anni credo debba dunque leggersi il libro di Baltrušaitis, a cui le autorevoli letture dei tedeschi dovevano apparire riduttive, come sistemi astratti che non riuscivano a contenere o spiegare tutta la ricchezza degli apporti figurativi, intesi come sopravvivenze interne al medioevo. I *Risvegli e prodigi* proponevano di percorrere proprio questa strada alternativa: la metodologia analitica adottata dall'autore tende a far emergere tutti gli elementi eccentrici rispetto all'immagine ideale della cattedrale, che invece il lituano dipinge come un vero e proprio brulichio di immagini in fermento. Ma vediamo in

concreto a quale nozione di gotico perviene lo studioso, quali sono i caratteri da lui riconosciuti a questo stile.

Un altro medioevo

La prima operazione da cui Baltrušaitis parte è la rivalutazione della scultura nei confronti dell'architettura, tradizionalmente intesa come struttura di base, come arte-guida. Si tratta di un ribaltamento metodologico che parte dalla plastica per definire lo spazio, dal particolare per giungere al sistema. Così facendo Baltrušaitis anticipa per certi versi l'affermazione recente secondo cui "l'espace dans lequel se met la sculpture gothique est un espace spécialement aménagé pour elle et, dépouillée d'elle, la cathédrale ne serait qu'une squelette vide".⁴⁴

La focalizzazione sulla scultura (e di quella decorativa in modo particolare) porta con sé una nuova chiave di lettura del gotico, civiltà tradizionalmente descritta

secondo due grandi diagrammi filosofici: da un lato il sistema tomistico della *summa*, dall'altro la capacità di attingere all'*experientia*, secondo le audaci filosofie di Ruggero Bacone ed Alberto Magno. Nella prospettiva di Baltrušaitis a queste due va ad affiancarsi la risorsa dell'*immaginazione*, intesa come capacità di ritenere, scomporre, astrarre e rielaborare immagini. Se "l'immaginazione è una facoltà senza patria" (Heidegger), Baltrušaitis tenta nei *Réveils* di ricomporre la filogenesi, di svelare la presenza, come egli stesso afferma, "di quei mostri presenti in regioni che le sintesi storiche illustrano di solito come *no monster's lands*".

Le facoltà di *imaginatio* e *phantasia* (spesso sinonime negli autori medievali) costituiscono infatti un necessario complemento alla percezione e alla razionalità; esse permettono l'associazione e la combinazione di immagini, e dunque anche la formazione di mostri; esse trovano infine la loro ragion d'essere nella funzione della memoria, che garantisce la conservazione dei tipi nel

tempo storico;⁴⁵ sul piano propriamente storico-artistico, ciò permette proprio la tramitazione delle immagini, sia che si immaginino filogenesi formali, sia che più concretamente si consideri il ricorso degli artisti ai repertori di modelli grafici. È del resto lo stesso campo d'indagine a offrirne lo stimolo: tra le tante voci, il vescovo parigino Étienne Templier sullo scorcio del Duecento predicava la possibilità dell'esistenza di *altri mondi* oltre quello sensibile.⁴⁶ A questi mondi e alle sue creature Baltrušaitis si interessa, perché comprende che senza di essi la definizione della civiltà gotica non sarebbe completa. I *Risvegli* tentano così di svelare la presenza "di quei mostri presenti in regioni che le sintesi storiche illustrano di solito come *no monster's lands*". Il meccanismo della metamorfosi funziona particolarmente bene perché applicato al mondo medievale e alle sue immagini ibride. Il "dinamismo morfologico" è esemplificato, nei *Risvegli*, dall'analisi del *Müsterbuch* austriaco di Rein (inizi XIII secolo)⁴⁷, repertorio di

modelli forse destinati ad illustrare un *Physiologus*; tra questi, un disegno scandisce ad esempio la genesi di un *monstrum* che attraverso una serie di “innesti” e “in virtù di un processo fisiologico”, passa da gambero, ad anfibio, a rettile, ad ibrido antropomorfo.

La diade classicismo/naturalismo tradizionalmente adottata nell'interpretazione dell'arte gotica, è affiancata dunque dall'immaginazione, ossia dalla capacità di metamorfosi propria della plastica, capace di modellarsi sui rinnovati complessi architettonici. In questo senso, per Baltrušaitis, il piano iconografico si sovrappone a quello formale: la *métamorphose* si lega alla *stylistique*, intesa come processo formativo degli stili.⁴⁸ Ne *La Stylistique ornamentale* lo studioso lituano aveva concentrato l'interpretazione della plastica romanica proprio attorno alla “necessità di ordine”: una semplificazione dei fenomeni artistici e una forzatura metodologica che avevano sollevato le dure critiche di Meyer Schapiro, il quale ne aveva sottolineato

giustamente le dipendenze dall'estetica cubista allora imperante.⁴⁹ Trent'anni dopo, l'impostazione di Baltrušaitis sembra aver subito una flessione, se non un cambiamento di rotta. Quello che appare cambiato nelle sue analisi è il concetto di *schema*, adattato a campi di indagine distinti. Infatti, se nella scultura romanica era la geometria stessa a generare i mostri, in epoca gotica lo schematismo, proprio di tanti libri di modelli, taccuini, razionalizzazioni, “permette di stabilire la misura e la disposizione esatte”. Così, forma e deformazione non scaturiscono l'una dall'altra, come avveniva all'interno della rigida legge del quadro romanico; il mostruoso ha ora ambiti e statuto propri, che si contrappongono diametralmente a quelli della norma geometrica. Il punto è vedere in che modo questi due ambiti si integrino nel sistema figurativo del gotico.

Nel suo libro Baltrušaitis si concentra dunque sull'apparato decorativo, su tutto ciò che costituisce l'arredo dell'edificio, o meglio, il suo complemento visivo,

ciò che fa corpo con la struttura dell'edificio: scultura, vetrate, mosaici. Il punto non è di poco significato. Le ricerche successive hanno mostrato come a partire dalla seconda metà del Duecento, e per tutta la prima metà del secolo successivo, si assista alla "dissoluzione" del legame funzionale tra scultura in opera monumentale e architettura; la sempre maggior diffusione di sculture isolate, realizzate in materiali variati per corrispondere ai gusti della committenza devota, implica anche un progressivo sminuirsi del ruolo dell'architetto o capomastro, a tutto vantaggio degli scultori, la cui identità artistica viene definendosi proprio in questo passaggio di anni.⁵⁰ È proprio nelle partiture decorative dei nuovi edifici che possono conservarsi e trasmettersi le tradizioni degli artisti romanici, è lì che trova sede naturale la sopravvivenza. L'autore prende a esempio la fascia basamentale del portale centrale nella facciata della cattedrale di St.-Étienne a Sens (inizi sec. XIII), ove alle formelle con *Personificazioni* e *Artes* se ne affiancano

altre con animali fantastici e ibridi (figg. 1-2).⁵¹



Fig. 1. Sens, Cattedrale di St.-Étienne, portale centrale, formelle con sirena.



Fig. 2. Sens, cattedrale di St.-Étienne, portale centrale, formelle con sciapode.



Fig. 3. Amiens, Cattedrale di Notre-Dame, portale della Vergine, statue entro baldacchino (*La Presentazione al Tempio*).

Questa topografia differenziata delle immagini evoca un sistema che evidentemente si riallaccia, nella mente dello studioso, alla teoria del *decorum*, ma al contempo condensa l'innovativa visione del gotico come arte della contraddizione possibile, della convinenza dei distinti:

È sorprendente il contrasto fra le statue dei piedritti e l'umanità del loro basamento: da una parte stabilità e equilibrio, emancipazione dall'ordine architettonico nell'armonia e nella pace, dall'altra una famiglia di nani che si dimenano con disperata frenesia sulle mensole da cui affiorano.⁵²

Ma stante la rivalutazione della scultura operata da Baltrušaitis, che ruolo giocano le architetture nel gotico dei risvegli e dei prodigi? che dimensione assumono gli elementi strutturali, da sempre paradigmatici di ordine e razionalità? L'autore è principalmente interessato a rintracciarne la rappresentazione in tutti i tipi di

produzione artistica. Ne è un esempio l'analisi dei baldacchini che nei portali delle grandi cattedrali accolgono le statue dei personaggi biblici, dei santi, dei re (*espaces-milieu* li aveva definiti Focillon). Per queste strutture architettoniche Baltrušaitis individua innanzitutto la stretta analogia con l'immagine delle *villes sur arcatures*, sistema compositivo che lui stesso aveva pochi anni prima studiato;⁵³ la ripresa della quinta architettonica sui capitelli e nei portali gotici sarebbe per il lituano una sorta di *revival* carolingio, che si sviluppa schematicamente a St.-Denis e Chartres fino alle forme più complesse ("architetture fantastiche" o "edifici in scala ridotta") di Amiens (fig. 3) e Bourges. Ma la dialettica tra statua e baldacchino – cioè tra monumentale e decorativo – è per Baltrušaitis l'immagine stessa del sistema cattedrale: i pinnacoli delle città immaginarie evocano strutture architettoniche reali, contribuendo a rinsaldare l'immagine della grande chiesa gotica come sintesi di macro e microcosmo:

Un monumento romanico è come un corpo organico, una combinazione di blocchi omogenei costruiti su una sola misura”, ma “nelle chiese gotiche le masse vengono progressivamente alterate da *escrescenze* e *frammentazioni* ognuna delle quali riproduce un tutto.

A rileggerle oggi, queste frasi tradiscono un'affinità con le teorie che Paul Frankl esponeva in *Gothic Architecture*, dove proprio la *texture* veniva riconosciuta come valore estetico caratterizzante l'architettura gotica (in contrapposizione alla struttura, propria di quella romanica). La concezione del baldacchino come elemento cellulare della cattedrale anticipa poi alcune modalità di analisi attuali: da un lato Baltrušaitis sottolinea la funzione mnemonica delle nicchie, veri e propri *loci deputati* delle facciate, teatri della memoria che agevolano la comprensione dei programmi scultorei;⁵⁴ dall'altro queste *Mikroformen* fungono da elementi-campione, attraverso cui verificare le datazioni dei

complessi, in base alle loro sagome e agli elementi ornamentali che li compongono (archi, pinnacoli, torricelle, e così via).⁵⁵

Lo studioso va poi alla ricerca delle architetture raffigurate nelle vetrate, nei tessuti, nei codici, nell'oreficeria e negli smalti, ed è grazie a questi elementi comuni che le varie classi di oggetti vengono analizzate in simultanea. Così, le grandi *Bibles moralisées* parigine del Duecento (fig. 4), dalle pagine organizzate in doppi registri di cerchi in tangenza con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, dalle profilature nere e illuminate dai colori e dall'oro, gli appaiono come “vetrate tascabili”. Un paragone, questo, che non era nuovo alla storiografia artistica: intorno al 1845 Didron parlava di “vitraux sur parchemin” o di “cartons à vitraux”, mentre John Ruskin vedeva il messale miniato come una “meravigliosa cattedrale ricca di vetrate dipinte, perfettamente rilegato per poter stare in una tasca, pieno di musiche e di preghiere”.⁵⁶



Fig. 4. Parigi, Musée de Cluny, Bibbia moralizzata detta “di Oxford”

Le grandi finestre di Chartres, di Bourges o della Sainte-Chapelle, sono per Baltrušaitis enormi “caleidoscopi”; evidentemente l’aspetto ottico è sempre al centro dei suoi interessi, ma in un’accezione che è scientifica e fantastica insieme, cosmologica: la vetrata come “ideogramma del mondo”, “apparizione e visione pura”. L’analisi di Baltrušaitis si appunta sulla loro composizione, sul loro *modus narrandi*, avvalendosi proprio della disposizione delle ossature architettoniche. Una lettura che nel 1960 andava a costituire un complemento originale alle indagini stilistiche che da alcuni anni un altro allievo di Focillon, Louis Grodecki, conduceva in modo autorevole su queste grandi realizzazioni medievali fatte di luce, trasparenza, colore.⁵⁷

Anche le costruzioni che inquadrano le scene della *Apocalisse* della arazzeria del castello di Angers (ca. 1380) (fig. 5) sono percepite da Baltrušaitis in chiave decisamente visionaria, potremmo dire anti-architettonica:

La trasposizione di miniature su tele di notevole dimensione [...] ne rivela all'improvviso la grandezza e la potenza nascoste. Lo stile dell'epoca è ravvisabile nelle nuvole a *ci*, nella decorazione vegetale, negli scudi e nei viticci ornitomorfi degli sfondi, nelle colonne esili, nelle ghimberghe, nei fioroni architettonici, nelle inflessioni dei tratti, nelle pose morbide e nelle pieghe delle vesti. Ma le figure restano al loro posto, all'interno dei medesimi scomparti. Le sette Chiese d'Asia sono cappelle romaniche. La fiera nobiltà conferita ai mostri ne accresce la statura leggendaria. Tutto è fantomatico e immateriale in queste rivelazioni che sorgono in un manufatto di lana dalle ombre argentee, la cui solennità attinge la dimensione del sogno.

Una lettura in linea con le ultime ricerche dedicate al fantastico medievale dallo stesso Focillon, ma che oggi ci appare sorprendente, visto il debito riconosciuto a quei capolavori tessuti verso le ricerche spaziali del Trecento italiano.⁵⁸



Fig. 5. Angers, Castello, Musée de la Tapisserie de l'Apocalypse, Arazzo dell'Apocalisse, dettaglio (*La nuova Gerusalemme*).

La stessa chiave ritorna nell'affascinante analisi dedicata alla revivescenza degli edifici medievali nei dipinti fiamminghi di primo Quattrocento. Nello *Sposalizio della Vergine* del Maestro di Flémalle, come nella *Madonna del Cancelliere Rolin* di Van Eyck, l'architettura ha ruolo

dominante nella costruzione del racconto: gli stili romanico e gotico denotano infatti i due stadi della religione, la pagana e la cristiana, l'Antico e il Nuovo Testamento. Ma Baltrušaitis non è interessato alle interpretazioni iconografiche; egli si appassiona piuttosto alla ricostruzione formale di questo *Rundbogengotik* ("gotico a tutto sesto"), linguaggio immaginario che fonde in modo singolare gli elementi strutturali dei due periodi, arricchendoli e quasi sommergendoli di figure scolpite. In tal modo, sotto il segno del fantastico e dell'esotico, l'arte romanica può sopravvivere anche in pieno Rinascimento: "Confondendosi con i monumenti che s'innalzano all'orizzonte dello spazio e del tempo, nelle regioni della Terra Santa e della Terra Promessa, l'architettura romanica si riveste tanto di spiritualità quanto di esotismi. Un esotismo ebraico, un esotismo saraceno, un esotismo bizantino colorano le sue interpretazioni, permeandole di poesia".⁵⁹ Va detto che una lettura in chiave visionaria dell'architettura raffigurata in pittura

era stata condotta pochi anni addietro dall'altro allievo di Focillon specialista del gotico, Louis Grodecki.⁶⁰ Ma sembra qui opportuno ricordare che, sul versante letterario, la stessa indagine veniva condotta proprio in quel periodo da Paul Frankl,⁶¹ il quale si interessava alla rappresentazione degli edifici medievali nella letteratura cavalleresca tra XII e XV secolo: dal *Pèlerinage de Charlemagne*, attraverso i *Romans* del Duecento e del Trecento (*Roman de Troie*, *Floire et Blancheflor*, *il Racconto del Graal*), quei testi mostravano come l'architettura occidentale si colorasse di accenti orientali o antichizzanti che la rendevano "immaginaria". Un importante studio di Poirion ha del resto chiarito come proprio questa dimensione immateriale, onirica, permettesse lo slittamento di quelle raffigurazioni architettoniche dal codice letterario a quello visivo; come se un enorme castello prendesse forma, costituito di singoli elementi architettonici dal valore simbolico, ma a comporre un'unica grande macchina ornamentale che

funge da supporto scenico alla narrazione.⁶²

Nei *Risvegli* il tema della liminarità è presente come un sottile filo conduttore, come lente interpretativa dell'arte gotica, in tutte le sue forme. Nel margine Baltrušaitis individua la soglia in cui si avverano le sopravvivenze e si legittimano le deformazioni fantastiche, proprio in virtù della sua capacità osmotica, di apertura e ricezione agli stimoli culturali più diversi. È chiaro come a questa data il problema appaia come l'ultimo nodo di un lungo filo rosso che segnava il lavoro congiunto dell'allievo e del maestro: quello dell'analisi delle strutture, delle relazioni tra gli elementi di un'opera e del loro rapporto funzionale con il quadro architettonico di riferimento. In questo senso i *Risvegli* costituiscono un momento di riflessione notevole, e anche un ripensamento, della "troppo normativa legge del quadro"⁶³ che aveva animato le ricerche pionieristiche degli anni Trenta.

Come è chiaro, preponderante è la sezione dedicata ai margini miniati, alla loro evoluzione strutturale, giocata

sul rapporto tra testo e immagine, tra illustrazione principale e divagazioni dei fine-riga.⁶⁴ All'autore la definizione univoca di *drôlerie* come pura stravaganza appare restrittiva, in ragione della sua paternità rabelaisiana che la riconduce all'ambito letterario e al più ampio orizzonte delle divagazioni sul "mondo alla rovescia"; sul piano figurativo, vasto è poi il campo designato dalla parola *babewyn*, che nell'Inghilterra del XIV secolo si applica alla decorazione di pitture murali come di oggetti sontuosi. Baltrušaitis ripercorre il cammino del genere che dal XII secolo investirà tutta l'Europa romanza con la descrizione moraleggiante degli *impossibilia*: dalla *Apologia* di Bernardo di Chiaravalle, a Chrétien de Troyes, a Alano di Lille, per giungere fino a Rabelais.⁶⁵ A questo *tópos* il miniatore dà immagine nei margini, operando un "rovesciamento filosofico della natura", creando "un antiuniverso e un'antiumanità". Per Baltrušaitis tale genere illustrativo è sostanzialmente indipendente dai testi di riferimento: "la decorazione dei

marginari si sviluppa nel proprio ambito specifico e con i propri elementi come evocazione – morfologica e immaginifica – di un mondo alla rovescia, *rimanendo indifferente ai temi che incornicia*. Nei fine riga una selva di esseri fantastici si libera dal legame col testo e con la iniziale. Grazie alla loro minima funzionalità semantica questi “diversivi pittoreschi” mostrano piuttosto un percorso di “liberazione” dallo schematismo romanico: “L’illustrazione che aderisce completamente al testo non possiede l’estro inventivo delle raffigurazione di mostri dei repertori puramente decorativi, dove nulla ostacola l’immaginazione”; nella miniatura del XIII secolo si incontra perciò “non tanto l’invenzione di temi nuovi, quanto l’affrancamento di una fauna e un’umanità romaniche che in origine vivevano soprattutto nelle spirali e nelle lettere”.

Attraverso il registro della marginalità l’autore procede alla lettura in simultanea di manoscritti miniati diversi; una linea invisibile unisce le bibbie caroline ai Salteri di

XI e XII secoli, alle *Croniques* di Matthew Paris, fino ai Salteri trecenteschi, dalle *drôleries* in cui convivono un attento naturalismo zoologico e il gusto del “capriccio miniato” (fig. 6). Una vera invasione delle immagini nei fine riga, dove una selva di esseri fantastici si libera dal legame con la lettera-iniziale.

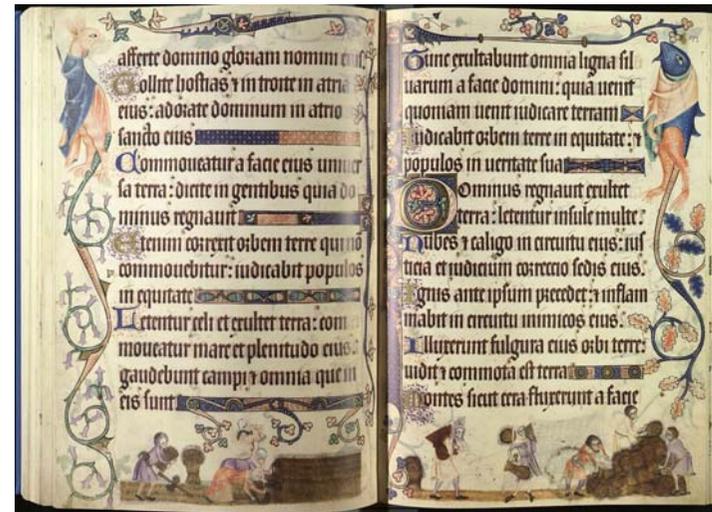


Fig. 6. Londra, British Library, Luttrell Psalter, pagine miniato con *drôleries*

Nei primi anni Cinquanta il problema del margine miniato era stato affrontato da due studi francesi⁶⁶ nonché, in parte, dal noto libro di Janson (*Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, 1952). Ampia fortuna il tema era destinato ad incontrare in seguito, principalmente tra gli storici dell'arte statunitensi. Basti pensare al censimento operato da Lilian Randall, che nel 1966 procedeva ad una classificazione iconografica e che andava alla ricerca di possibili rapporti concettuali tra margine e testo corrispondente.⁶⁷ Da parte sua Meyer Schapiro, in chiave freudiana, evidenziava come nelle cornici la creatività dell'artista si liberasse inconsciamente dalle norme e dai modelli imposti dal testo e nell'illustrazione principale.⁶⁸ In anni più recenti uno studio fondamentale del compianto Michael Camille⁶⁹ si collegava direttamente alla lettura di Baltrušaitis, in primo luogo per una concezione ampia di marginalità, estesa a tutti gli ambiti della produzione artistica medievale, libraria,

architettonica, sacra e profana.⁷⁰ Attraverso un sapiente uso delle fonti letterarie medievali, Camille riportava in luce un legame funzionale tra centro e periferia della pagina, ma giungeva a mostrare come proprio attraverso la contraddizione operata nel margine, l'autorità del testo ne risultasse, in controluce, rafforzata.⁷¹

Le ricerche condotte da Baltrušaitis su questo tema così attuale oggi, appaiono dunque come un'imprescindibile premessa, proprio per aver per prime spezzato il legame di aderenza e dipendenza semantica dei *marginalia* dal testo, per aver preferito le analisi formali alle classificazioni iconografiche. Peraltro gli studi interessati alla produzione e alla fruizione del libro sembrano oggi convalidare, almeno in parte, le ipotesi del lituano. A partire dalla metà del Duecento nuovi committenti, laici e di rango elevato, praticano forme di devozione privata e promuovono quindi la produzione di inedite tipologie di testi: Breviari, Libri d'ore, ma anche riedizioni di classici e esemplari di letteratura profana. In uno statuto

intellettuale meno controllato, il dialogo tra libro e lettore si attua grazie a un variato repertorio di segni allusivi, appunto le immagini dei fine riga, concepite come digressioni, spesso di registro comico. Il nuovo codice librario è perciò destinato a un pubblico che, oltre a leggere, vuole soprattutto *osservare*.⁷²

Così, i *Réveils* di Baltrušaitis, con la loro apparizione nel lontano 1960, mostravano una dedizione speciale ai problemi del marginale nel gotico, non soltanto in senso tipologico e iconografico, ma anche cronologico e geografico. Alla centralità dell'Île-de-France, l'autore contrappone la giusta valutazione delle aree nord-occidentali, la Francia del Nord, la Germania e l'Inghilterra; in questi ambiti egli individua infatti i centri in cui, nel XIII secolo, si opera una attenta conservazione della tradizione carolingia e romanica, la cui rielaborazione darà propulsione al rinnovamento del linguaggio plastico: "la periferia gotica [...] resterà fedele alla propria missione, salvaguardando innanzitutto i suoi

fondamenti, e trasmettendoli in seguito al mondo che penetra in essa". È questa una reazione ad una secolare tradizione storiografica che rimontava fino alle parole di Burchardo di Hall (ca. 1270) e al primato dell'*opus francigenum*, a quel "mito di Parigi" che, nato nell'ambito dell'architettura con l'opera di Suger, si era sviluppato nella sfera delle arti sontuarie tardo-gotiche di gusto cortese.⁷³ Sulla scorta dell'analisi iconografica dei repertori "periferici" medievali, Baltrušaitis intuisce invece contatti tra mondi culturali assai distanti che poi saranno confermati da più specifiche analisi.⁷⁴ In contrapposizione con i centri di elaborazione dell'Île-de-France, egli legge infatti i manoscritti tedeschi delle opere di Ildegarda della prima metà del Duecento: le visioni di "cataclisma" dalle prospettive ribaltate gli ricordano le illustrazioni delle più antiche *Apocalissi*, tanto da fargli parlare degli *Scivias* di Heidelberg e Wiesbaden come di "Beatus renani". Emblematica resta poi la sua ricostruzione del sostrato romanico nella decorazione

delle cattedrali inglesi del cosiddetto *Early English*: i capitelli della cattedrale di Wells (ca. 1200-1220)⁷⁵ che nascondono ibridi e figure grottesche tra i viluppi vegetali (fig. 7); le chiavi di volta della cattedrale di Lincoln e Exeter (metà XIII secolo), che nella centrica disposizione dei mostri sembrano riprendere schemi di decorazione a intreccio della più antica arte isulare;⁷⁶ o ancora a Worcester, gli *spandrels* (pennacchi a cuspidi rovesciata, che Baltrušaitis definisce come il “margine del timpano”) in cui si riesuma tutta l’*imagerie* fantastica romanica (fig. 8). Questa focalizzazione sulle persistenze appare tanto più stimolante, se si ricorda come proprio in Inghilterra in questi decenni prendeva forma la prima “critica” artistica medievale, quella di Gervasio di Canterbury (ca. 1141-ca. 1210), fondata sul criterio della distanza cronologica che sola permette la comparazione stilistica e dunque il confronto tra antico e moderno, e che Gervasio esprimeva peraltro con una ricchezza di terminologie del tutto inusitata.

Sono questi solo alcuni dei problemi che in *Risvegli e prodigi* fanno emergere una lettura originale del gotico, tanto più attuali oggi che il dibattito storico-artistico ha al centro la non semplice questione della “integrazione artistica”.⁷⁷ Non è un caso che tale dibattito sia stato sollevato proprio dalla scuola statunitense, che fu segnata da due figure di studiosi dell’arte medievale dalle posizioni teoriche ben distinte: Meyer Schapiro e Henri Focillon⁷⁸. In linea con l’impostazione del maestro, il libro di Baltrušaitis evita il tentativo di contestualizzazione culturale dei complessi analizzati, l’analisi storica in senso pieno, così come le spiegazioni iconografiche. Esso intende affermare piuttosto la necessità di una paritetica osservazione dei singoli elementi formali che concorrono a fornirci un’immagine della cattedrale gotica e del gotico in senso lato lontana dalle idealizzazioni che venivano proposte in quegli anni Sessanta. Baltrušaitis procede cioè ad una sorta di “integrazione nella complessità”; se vogliamo, un paradosso metodologico: guardare all’unità

attraverso le differenze, riabilitare le dissonanze. Del resto, un'operazione classica per lo studioso delle aberrazioni e delle distorsioni anamorfiche.⁷⁹

Una frase del libro condensa questo intendimento: “Soltanto l'integrazione nell'intreccio contemporaneo di tutti i gruppi – spesso classificati in categorie indipendenti, in margine all'evoluzione generale o direttamente ricollegati a stadi anteriori – permette di ricostruire l'immagine esatta di un'epoca”.

Nel 1960 i *Risvegli* offrivano dunque un'inedita immagine del gotico, destinata a rimanere incompresa a lungo. Un precoce commento fuori dal coro ci appare tuttavia particolarmente acuto e penetrante, quello dell'amico e compagno di studi Louis Grodecki, il quale pure conduceva le sue ricerche sull'arte gotica tenendosi su posizioni metodologiche diametralmente opposte. Egli infatti riconosceva a Baltrušaitis il merito di aver mostrato come “en expliquant la genèse et la signification des formes étranges et monstrueuses, on ne définissait pas

des caractères secondaires d'une époque, mais [que] l'on ajoutait des éléments essentiels à sa compréhension générale”.⁸⁰



Fig. 7. Wells, cattedrale di St. Andrew, interno, capitelli con scena 'grottesca'



Fig. 8: Worcester, cattedrale di Cristo e la Vergine Maria, interno, *spadrel* con scena demoniaca

NOTE

*Questo saggio riprende – con aggiornamenti e minime varianti – quello già pubblicato come *Risvegli e prodigi. Il gotico secondo Jurgis Baltrušaitis*, “Notizie da Palazzo Albani”, XXXIII, 2004, pp. 215-231. Ringrazio vivamente Giovanna Perini per avermi concesso di riprodurlo in questa sede. Un grazie anche a Raffaele Milani per avermi invitata a riproporlo negli Atti del convegno dedicato al lituano, occasione da cui originariamente il mio studio era nato.

¹ Sullo studioso, cfr. G. Lascault, *Jurgis Baltrušaitis*, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1989; F. Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris 1989; M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*, Milano 1999; A. Ducci, ad vocem *Jurgis Baltrušaitis*, in *Dictionnaire d'histoire de l'art du moyen âge occidental*, Paris 2009, pp. 108-109.

² *Histoire de l'histoire de l'art*, a cura di E. Pommier (Conférences et colloques du Louvre), 2 voll., Paris 1995-1997; L. Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris 1998; *L'histoire de l'histoire de l'art*, numero monografico della “Revue de l'art”, 146, 2004; *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, a cura di R. Recht, Ph. Sénéchal, C. Barbillon, F.-R. Martin, Paris 2008. Inoltre vari interventi di R. Recht, tra cui segnalo: *Penser*

la *patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris 1998; *Des sciences naturelles à la linguistique: le modèle interprétatif de l'art roman*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi*, Roma 1999, pp. 1237-1248; *Le bossu de Notre-Dame: brèves remarques sur l'historiographie de l'architecture gothique*, in *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du moyen âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999, pp. 513-522.

³ Si forniscono in via sintetica i riferimenti più recenti: *Relire Focillon* (Conférences et Colloques du Louvre), a cura di M. Waschek, Paris 1998; *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogo della mostra (Lyon, 2004), Paris-Gand 2004; A. Ducci, ad vocem *Henri Focillon*, in *Dictionnaire d'histoire de l'art du moyen âge occidental*, Paris 2009, pp. 374-375.

⁴ In particolare: *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929; *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1931; *Art sumérien, Art roman*, Paris 1934. Per il primo studio inedito di Baltrušaitis, A. Ducci, *Le geste plastique et le geste émotionnel di Jurgis Baltrušaitis (1925): la genesi del testo*, "Polittico", 1, 2000, pp. 141-151.

⁵ A. Ducci, *Jurgis Baltrušaitis*, in *Henri Focillon*, Actes du colloque international (Paris, 2004), a cura di P. Wat, Paris 2007, "Table ronde: Henri Focillon et ses élèves", pp. 170-173 e A. Ducci, *Lietuvà:*

l'orizzonte lituano nell'opera di Jurgis Baltrušaitis, in *La favola dell'arte. Scritti in ricordo di Gemma Landolfi*, a cura di C. Baracchini, Pisa 2008, pp. 85-99.

⁶ Armand Colin, Paris 1960. Cfr. le recensioni di A. Chastel, *Les 'cycles' de l'art médiévale et la puissance du merveilleux* (1960), oggi in *Réflets et Régards. Articles du Monde*, Paris 1992, pp. 123-126; di L. Collobi Ragghianti, *Il gotico fantastico*, "Critica d'arte", 8, 1961, 44, pp. 54-56. Della ed. it. (*Risvegli e prodigi. Le metamorfosi del gotico*, Adelphi, Milano 1999) è comparsa una prima recensione di chi scrive, *L'esuberanza della cornice*, "L'Indice", 4, 2000, p. 18. Le citazioni dall'edizione Adelphi saranno d'ora in poi riportate tra virgolette, senza indicazione di pagina.

⁷ Su cui, cfr. M. Oldoni, *Introduzione a J. Baltrušaitis, Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1973.

⁸ *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, catalogo della mostra (Paris, 1955), Paris 1955.

⁹ H. Focillon, *Vie des formes, Paris 1934*.

¹⁰ Da ultimo, cfr. J. Thuillier, *La Vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?*, in *Relire Focillon*, cit., pp. 76-96 e A. Ducci, ad vocem *Vie des formes*, in *Encyclopaedia Universalis* (<http://www.universalis.fr/>), con bibliografia precedente; anche R. Recht, *Du style en général et du moyen âge en particulier*, "Wiener

Jahrbuch für Kunstgeschichte”, XLVI/XLVII, 2, 1993-1994, pp. 577-593 e H. Belting, *La fine della storia dell'arte*, in *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, trad. it. Torino 1990.

¹¹ A. Ducci, *Il viaggio in Italia di Henri Focillon*, “Studiolo. Revue de l'Académie de France à Rome”, 2, 2003, pp. 167-191; A. Ducci, *Henri Focillon et l'histoire, réflexions à partir de L'An Mil*, “Revue de l'art”, 150, 4, 2005, pp. 67-73. Sul problema, cfr. O. Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Torino 1994, pp. 115-136.

¹² Focillon aveva continuato a percorrere questa pista con gli studi più tardi: *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge (Mass.), 1939, II, pp. 453-466; e *Préhistoire et Moyen Age*, (1941), oggi in *Moyen Age. Survivances et Réveils*, New York 1943.

¹³ Cito dalla traduzione italiana di *Moyen Âge. Survivances et réveils* pubblicata in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano 1997, pp. 125-142, p. 128. Sulla *survivance* in Focillon, cfr. W. Cahn, *Henri Focillon (1881-1943)*, in *Medieval Scholarship. Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, vol. 3: *Philosophy and the Arts*, New York-London 2000, pp. 259-271; A. Ducci, *Altri atlanti di immagini: Henri Focillon e la vitalità delle forme*, in *Aby Warburg antropologo dell'immagine*, Atti del Conve-

gno Internazionale di Studi (Genova, 2005), a cura di E. Villari, numero monografico di “Humanistica” (c.d.s. 2011).

¹⁴ Stockholm 1960 (ed. it. consultata: Milano 1991), su cui, cfr. W. Sauerländer, *Architecture and the Figurative Arts: the North, in Cathedrals and Sculpture*, I, London 1999 (I ed. 1977), pp. 298-338.

¹⁵ La questione non può evitare il confronto con il *Nachleben* di Aby Warburg, che presenta sorprendentemente maggiori elementi di affinità col pensiero di Focillon, piuttosto che con la declinazione ‘controllata’ che ne darà Panofsky; cfr. le acute osservazioni di G. Didi-Huberman, *Obscures survivances, petits retours et grande Renaissance: remarque sur les modèles de temps chez Warburg et Panofsky*, in *The Italian Renaissance in the twentieth century*, Atti del Convegno (Firenze 1999), a cura di A.J. Grieco, Firenze 2002, pp. 207-222. Tuttavia, è assai probabile che Focillon non conoscesse affatto gli scritti di Aby Warburg, ma che questi gli giungessero filtrati dalle ricerche degli allievi dell'amburghese (in modo particolare proprio di Panofsky), per molti aspetti riduttive della visione del maestro; questione questa assai discussa, sin dal precocissimo saggio di Giorgio Pasquali, fino ai più recenti C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino 1986 (1966), pp. 29-106 e C. Cieri

Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 1994.

¹⁶ Oltre al classico W.K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica*, Bologna 1969 (ed. or. 1948), in particolare cap. VIII, ancora fondamentale il pur datato studio di F. Simone, *Nuovi contributi alla storia del termine e del concetto di 'Renaissance'*, "Studi Francesi", n. 6, 1958, pp. 353-378. Cfr. anche A. Cioranescu, *Renaissance et mort de l'antiquité*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne, I: Moyen Age et Renaissance*, Genève 1980, pp. 25-35 e G.B. Ladner, *Terms and Ideas of Renewal*, in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, "Atti del Convegno di Princeton, 1977", Oxford 1982, pp. 1-33.

¹⁷ J.-C. Bonne, *Fond, surfaces, support (Panofsky et l'art roman)*, in *Pour un temps/Erwin Panofsky*, Centre Georges Pompidou, Paris 1983, pp. 117-134, p. 120.

¹⁸ E. Garin, *Età buie e rinascita: un problema di confini*, in *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Milano 1992, pp. 5-38, p.15.

¹⁹ Su questa precisazione in Panofsky, cfr. D. Summers, *Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline*, in *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton 1995, pp. 9-24; cfr. anche la

recensione a questo volume di Robert W. Gaston, *Erwin Panofsky and the classical tradition*, "International Journal of the Classical Tradition", 4, 1998, pp. 613-623.

²⁰ A. Grafton, *Panofsky, Alberti and the Ancient World*, in *Meaning in the Visual Arts*, cit., pp. 123-130; cfr. anche W. Sauerländer, *Struggling with a Deconstructed Panofsky*, ivi, pp. 385-396, p. 389 e E. Castelnuovo-M. Ghelardi, *97, Battle Road*, Introduzione a E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1996.

²¹ Su cui, cfr. G. Didi-Huberman, *L'exorciste*, in *Relire Panofsky*, (Conférences et Colloques du Louvre), a cura di M. Waschek, Paris 2008, pp. 67-87, partic. pp. 77-78; cfr. anche G.C. Sciolla, *Panofsky anni venti: le ricerche sul medioevo*, in *Arte d'Occidente*, cit., III, pp. 1257-1262.

²² J. Molino, *Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky*, in *Pour un temps/Erwin Panofsky*, cit., pp. 27-47, p. 41; C. Landauer, *Erwin Panofsky and the renascence of the Renaissance*, "Renaissance Quarterly", 47, 1994, pp. 255-281; M. Fumaroli, *A Student of Rhetoric in the Field of Art History: from Curtius to Panofsky*, in *Meaning in the Visual Arts*, cit., pp. 169-174.

²³ M. Camille, *Le monde gothique*, Paris 1996, pp. 74-87.

²⁴ J. Bony, *Introduction*, in *Romanesque and Gothic Art*, "Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art", Princeton

(N.J.) 1963, I, pp. 81-84; cfr. ivi l'omaggio a Focillon di Carl Nordenfalk, pp. 3-6.

²⁵ Per il primo fenomeno, cfr. i molteplici saggi di L. Grodecki in *Le Moyen Age retrouvé*. I. *De l'an Mil à l'an 1200*, IV, Paris 1986; per il secondo, W. Sauerländer, *Storicismo e classicismo nel gotico settentrionale intorno al 1300*, in *Cathedrals and Sculpture*, II, London 2000 (apparso nel 1983), pp. 779-799.

²⁶ *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, cit.

²⁷ W. Sauerländer, *Architecture and the Figurative Arts*, cit., p. 315.

²⁸ *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

²⁹ *Gothic Architecture and Scholasticism. An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Age*, Latrobe 1951 (ma 1948); ed. it.: *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Napoli 1986. Cfr. D.R. Kelley, *Something Happened: Panofsky and Cultural History*, in *Meaning in the Visual Arts*, cit., pp. 113-121; F. Starace, *Il circolo teoria-storia: l'architettura gotica secondo E. Panofsky*, Introduzione a Panofsky, *Architettura gotica*, cit., pp. I-XVI. La recensione di L. Grodecki, *Architecture Gothique et Scolastique*, apparsa originariamente in "Diogenè", 1952 e oggi in *Le Moyen-Age retrouvé*. II. *De Saint Louis à Viollet le Duc*, Paris 1990, pp. 37-39 testimonia di una ricezione positiva del libro di Panofsky in Francia.

³⁰ *The Gothic Cathedral. The Origins of Gothic Architecture and the*

Medieval Concept of Order, London-New York, 1956; ed. it.: *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Bologna 1988.

³¹ Tra tutti: L. Grodecki, *L'interprétation de l'art gothique* (1952), in *Le Moyen-Age retrouvé*. II., cit., pp. 27-35; M. A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Milano 1991, pp. 101-105; W. Sauerländer, *Integration: A Closed or Open Proposal?*, in *Artistic Integration in Gothic Buildings*, Toronto-Buffalo-London 1995, pp. 3-18; R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIIe - XVe siècles)*, Paris 1999, pp. 19ss., 37-47.

³² B. Bedos-Rezak, *Form as Social Process*, in *Artistic Integration in Gothic Buildings*, cit., pp. 236-248. Cfr. R. Recht, *L'art gothique: une introduction*, in *Les batisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg 1989, pp. 17-39.

³³ Bonne, *Fond, surfaces, support*, cit.; A. Chastel, *Erwin Panofsky: rigueur et système*, in *Pour un temps/Erwin Panofsky*, cit., pp. 15-25; Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, cit., p. 173: "il sistema iconologico di Panofsky in queste ricerche [...] è un'impresa a senso unico: una visione del mondo o una determinata filosofia si manifesta in una determinata opera d'arte".

³⁴ M. H. Caviness, *Artistic Integration in Gothic Buildings: A Post-Modern Construct?*, in *Artistic Integration*, cit., pp. 249-261, p. 253.

³⁵ W. Sauerländer, *Le cattedrali gotiche. 1140-1260*, Milano 1991, p.

1.

³⁶ Sulla lettura della cattedrale tra Otto e Novecento la letteratura è ampia; come riferimenti ineludibili: A. Erlande Brandenburg, *La cathédrale*, Paris 1989, cap. I.; J.-M. Leniaud, *Les cathédrales au XIXe siècle*, Paris 1993, alla 'Introduction'; Recht, *Le croire et le voir*, cit., pp. 15-34; M. Camille, *The Gregorian definition revisited: writing and the medieval image*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris 1996, pp. 89-101; W. Schlink, *Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen Age?*, in *Le monde des cathédrales*, Cycle de conférences (Paris, Musée du Louvre, 6 gennaio-24 febbraio 2000), a cura di R. Recht, Paris 2003, pp. 13-40 e nello stesso volume R. Recht, *Le monde des cathédrales et ses explorateurs. Une orientation bibliographique (1973-2003)*, pp. 191-229; E. Castelnuovo, *Il fantasma della cattedrale*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, vol. IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 3-29, con bibliografia

³⁷ W. Sauerländer, 'Première Architecture Gothique' or 'Renaissance of the Twelfth Century'? *Changing Perspectives in the Evaluation of Architectural History*, in *Cathedrals and Sculpture*, I, cit., pp. 273-297, in particolare pp. 278 e sgg.

³⁸ B. Klein, *Convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis: ancien*

et nouveau aux débuts de l'architecture gothique, in *Pierre, lumière, couleur*, cit., pp. 19-32.

³⁹ P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*, Princeton 1960, su cui, cfr. Sauerländer, 'Première Architecture Gothique', cit., pp. 273-297 e Recht, *Le croire et le voir*, cit., pp. 19ss.

⁴⁰ P. Frankl, *Gothic Architecture*, Yale 2000; uscita nell'anno della morte (1962) l'opera datava dal 1947 (cfr. ivi l'Introduzione di P. Crossley, *Frankl's Text: Its Achievement and Significance*, pp. 7-31).

⁴¹ M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino 2000, ove cfr. anche la *Nota* di E. Castelnuovo (pp. XI-XXIV).

⁴² A. Saccon, *Intentio e intenzionalità nella filosofia medievale: il commento di Alberto Magno al De Anima*, "Rivista di estetica", 14, 2, 2000, pp. 71-91, in part. pp. 72-78; M. Camille, *Before the Gaze. The Internal Sense and Late Medieval Practices of Seeing*, in *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge 2000, pp. 197-223.

⁴³ W. Sauerländer, *Le cattedrali gotiche*, cit., p. 2.

⁴⁴ R. Recht, *L'art gothique: une introduction*, cit., p. 31. Cfr. anche K. Brush, *Integration or Segregation Among Disciplines? The Historiography of Gothic Sculpture as Case-Study*, in *Artistic*

Integration in Gothic Buildings, cit., pp. 19-40 e il volume *Sculpture hors contexte*, "Actes du colloque international, Paris 1994", Paris 1996.

⁴⁵ M. Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna 1996, Introduzione e cap. I.

⁴⁶ Citato da R. Recht, *Le croire et le voir*, cit., p. 142.

⁴⁷ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 507, per il quale cfr. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission (ca. 900- ca. 1470)*, Amsterdam 1995, cat. nr. 10, pp. 149-154.

⁴⁸ Come coglie acutamente R. Recht, *Le croire et le voir*, cit., p. 75, che segnala l'ambiguità di tale sovrapposizione. Il concetto di metamorfosi è stato di recente ripreso da F. Deuchler, *Le passé présent dans les arts. A propos du mythe moderne de la cathédrale*, "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 54, 2, 1997, pp. 169-174: "[les phénomènes artistiques] ressurgissent périodiquement à la surface de la mémoire et apparaissent, par ce biais, dans les arts postérieurs, souvent sous des formes curieusement métamorphosées" (p. 169).

⁴⁹ La recensione in "Kritische Berichte", V, 1932-33, pp. 1-21. Discussione del problema oggi in R. Recht, *Le croire et le voir*, cit., p. 76 e sgg., W. Cahn, *Schapiro and Focillon*, "Gesta", XLI/2, 2002, pp. 129-136 e in G. Perini, *La ricezione di Focillon e dei suoi in America*,

in *Focillon e l'Italia, Focillon et l'Italie*, Atti de Convegno, Ferrara 16-17 aprile 2004, a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze 2006, pp. 161-179.

⁵⁰ A. Erlande Brandenburg, *I centri dell'arte gotica. 1260-1380*, Milano 1988, p. 149.

⁵¹ Ben studiate da A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, London 1939, p. 77.

⁵² L'allusione al nano riporta alla mente la nota immagine di Bernardo di Chartres, più volte glossata e citata nel Medioevo; al contempo sembra alludere al deforme Quasimodo, che a Notre-Dame convive con santi e sovrani; il personaggio hugoliano è stato recentemente interpretato come "passeur entre la cathédrale et les hommes, entre le passé et le présent, entre le ciel et la terre - une sorte d'historien" (R. Recht, *Le bossu*, cit.).

⁵³ J. Baltrušaitis, *Villes sur arcatures*, in *Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de P. Lavedan*, Paris 1953, pp. 31-40. Egli si riallacciava in tal modo al lungo studio di H. Focillon, *Une survivance de l'art hellénistique, le personnage sous arcades*, in *L'Art des sculpteurs romans*, Paris 1931, capitolo IV.

⁵⁴ "On a souvent dit que l'architecture gothique soumettait le programme sculpté à sa logique propre [...] cette soumission c'est qu'apparente car elle permet avant tout que la sculpture gagne en

lisibilité” (R. Recht, *Le croire et le voir*, cit., p. 296).

⁵⁵ W. Sauerländer, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris. Ein Beitrag zur Genesis des hochgotischen Stils in der französischen Skulptur*, in *Cathedrals and Sculpture*, I, cit., pp. 67-193, in part. pp. 84-86; W. Schöller, *Beobachtungen an Baldachinen: ein Beitrag zur gotischen Skulptur in Frankreich*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, n. 61, 1998, pp. 190-205.

⁵⁶ Come ha mostrato E. Castelnuovo, *La ‘cathédrale de poche’: enluminure et vitrail à la lumière de l’historiographie du 19e siècle*, “Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, n. 40, 1983, 2, pp. 91-93.

⁵⁷ Cfr., ad esempio, L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris 1947.

⁵⁸ Cfr. P.-M. Auzas, C. De Maupeou, C. De Mérindol, F. Muel, A. Ruais, *L’Apocalypse d’Angers. Chef-d’œuvre de la tapisserie médiévale*, Fribourg 1987.

⁵⁹ L’autore si riallacciava così ad uno dei temi da qualche anno al centro dei suoi interessi, quello della fortuna dell’edificio medievale tra Rinascimento, Arcadia e Romanticismo (*Le roman de l’architecture gothique*, in *Abérations. Essai sur la légende des formes*, Paris 1957).

⁶⁰ *Un chef-d’œuvre de Jean Van Eyck: la ‘Vierge Rolin’ du Louvre*,

(1955), in *Le Moyen-Âge retrouvé*. II, cit., pp. 301-306. Sull’apprezzamento dell’architettura medievale in Focillon, cfr. D. Sandron, *Le regard porté par Focillon sur l’architecture gothique*, in *Henri Focillon, Actes du colloque international*, cit., pp. 75-86 e A. Ducci, *Henri Focillon e l’architettura, tra struttura e metafora*, in *Storia dell’arte e storia dell’architettura: un dialogo difficile*, Atti della giornata internazionale di studi, Università di Roma Tre-EPHE Paris (Roma, 10 maggio 2005), a cura di F. Bardati, San Casciano (FI) 2007, pp. 24-25.

⁶¹ In *The Gothic*, cit., nel capitolo dedicato alle “Architectural Fantasies of Mediaeval Poets”.

⁶² D. Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del medioevo*, Torino 1988, pp. 76-79.

⁶³ W. Sauerländer, *Romanesque Sculpture in its Architectural Context*, in *The Romanesque Frieze and its Spectator*, London 1992, pp. 17-43, in part. p. 35. Il conflitto tra quadro e margine è oggi ampiamente ridimensionato: la “zona-frontiera” è vista come una zona franca in cui si giocano i temi fondamentali della rappresentazione e si definisce il *lieu* dell’opera [B. Rougé, *Visages au bord du vide: le face à face du cadre et de la marge (Introduction)*, in *Cadres et Marges*, “Actes du 4^{me} Colloque du CICADA”, Pau 1995, pp. 7-12].

⁶⁴ Un aggiornamento del problema in F. Gutierrez Baños, *La figuración marginal en la baja Edad Media: temas del "mundo al revés" en la miniatura del siglo XV*, "Archivo Español de Arte", 278, 1997, pp. 143-162.

⁶⁵ E. R. Curtius, *Letteratura Europea e medioevo latino*, Firenze 1993; G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1981; D. Kunzle, *World Upside Down: the Iconography of a European Broadsheet Type*, in *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca-London 1978, pp. 39-94.

⁶⁶ S. Henry, *La décoration marginale française dans les manuscrits du milieu du XIIIe à la fin du XVe siècle*, Paris 1951; F. Lyna, *La bordure marginale dans les manuscrits flamands à l'époque gothique*, "Les Beaux-Arts", 1959, pp. 1-4.

⁶⁷ *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles, 1966.

⁶⁸ M. Schapiro, *Marginal Images and Drôlerie*, oggi in *Late Antique, Early Christian and Medieval Art*, New York 1979, pp. 196-198.

⁶⁹ M. Camille, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, London-Cambridge 1992.

⁷⁰ Si consideri però anche lo studio di N. Kanaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France*, Aldershot 1995.

⁷¹ Camille, *Image on the Edge*, cit., p. 41 e la sua recensione a firma di

M. Caviness in "Studies in Iconography", n. 15, 1993, pp. 265-270; nella stessa linea M. Clouzot, *La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIIe au XIVe siècle*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", 42, 1999, pp. 323-342.

⁷² Da ultimi, cfr. K. Maekawa, *Narrative and experience: innovations in thirteenth-century picture books*, Frankfurt a. M. 2000, in part. Introduction e Part II; F. Gutierrez Baños, *Hacia una historia de la figuración marginal*, "Archivo Español de Arte", n. 285, 1999, pp. 53-66; M. Müller, *Fonctions du profane et du ridiculum dans l'enluminure médiévale*, "Histoire de l'art", 29-30, 1995, pp. 23-31.

⁷³ Così Burchardo nella cronaca della collegiata di Wimpfen (a. 1270): il priore Riccardo "*peritissimo in architectoria arte latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi jubet*"; su questo problema, cfr. W. Sauerländer, *Medieval Paris, Centre of European Taste. Fame and Realities*, oggi in *Cathedrals and Sculpture*, I, cit., pp. 1-41.

⁷⁴ Cfr., ad es., Bony, *Introduction*, cit., p. 83 e Erlande Brandenburg, *I centri dell'arte gotica*, cit., p. 97: "queste opere non si trovano nell'Île-de-France ma nella sua periferia, troppo spesso considerata provinciale. Si vedrà quanto bisogna temperare questo giudizio trop-

po affrettato, legato, con ogni evidenza, a una concezione geografica della creazione artistica oggi inammissibile”.

⁷⁵ Per un'interpretazione di questi, cfr. Camille, *Image on the Edge*, cit., pp. 82 e sgg.

⁷⁶ Cfr. D. Owen, *A history of Lincoln Minster*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

⁷⁷ “all the parts of a building, even those formerly discriminated against as ‘decoration’, were ideally integrated into the larger whole, and treated equally as part of the canon” (Caviness, *Artistic Integration in Gothic Buildings*, cit., p. 254).

⁷⁸ G. Perini, Postfazione a M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma 2002.

⁷⁹ A. Ducci, ad vocem *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus. Les perspectives dépravées*, in *Encyclopaedia Universalis* (<http://www.universalis.fr/>).

⁸⁰ L. Grodecki, *Le fantastique dans l'art médiéval*, (recensione apparsa in “Critique”, 1956), oggi in *Le Moyen-Âge retrouvé*, II, cit., pp. 307-316, 309.