

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.

Maddalena Mazzocut-Mis

I ritmi dei risvegli. Focillon e Baltrušaitis, un percorso formale dalle radici comuni

“La storia delle forme non si disegna con una linea unica e ascendente”.¹ La loro vita non è un fluire indistinto verso un perfezionamento senza fine, è un continuo ricominciare, un sistema *fibroso, stratificato*, dove le sovrapposizioni non coincidono con lo strato preesistente e creano spazi vuoti o coincidenze inedite. Così il vecchio, l'antico o meglio ancora ciò che delle forme rimane quale struttura invariabile dà origine a uno strato sottile del tessuto stori-

co, uno strato che sovrapponendosi agli altri o venendo da essi ricoperto prende nuovi colori e nuovi significati. Perciò ogni momento della *vita delle forme* “è insieme garante e promotore della diversità”.² L'esistenza *formale* nello stesso tempo in cui garantisce l'ordine, che è anche ripetizione, costanza nei modelli e nelle leggi (leggi formali), promuove il carattere spontaneo e originale della creazione. Nulla contraddice la verità secondo la quale “la

più grande molteplicità delle esperienze e delle variazioni è in funzione della rigidità dei limiti”.³ Limiti che sono, nel mondo delle forme, di carattere spaziale, temporale ma anche tecnico e materiale.

Ecco, in sintesi, l’eredità che Jurgis Baltrušaitis riceve da Henri Focillon,⁴ che gli insegna a scorgere nel mondo delle forme una storia la cui natura è “fibrosa”⁵ e nella quale le ineguaglianze segnano lo scandirsi di ritmi anch’essi mai omogenei. Le forme vivono e si sviluppano seguendo un movimento perpetuo e non omogeneo, che non contempla né la nascita né la morte, ma una continua metamorfosi. Non è come un fiume che porta via “con la stessa velocità e nella stessa direzione gli avvenimenti e i frammenti degli avvenimenti”. Sono proprio la diversità e l’ineguaglianza delle correnti a tracciare il percorso delle forme, la cui vita deve essere pensata come “una sovrapposizione di strati geologici, di diversa inclinazione, interrotti talvolta da faglie improvvise”.⁶

Sommata alla metafora geologica del tempo come stratificazione di eventi, vi è, per Focillon, la metafora delle metamorfosi e della durata. Egli ricorda come il tempo non sia una serie di fratture o di eventi traumatici che si susseguono, ma piuttosto un continuo in cui il passato scivola senza rottura verso un avvenire che è la sua metamorfosi e il suo arricchimento. Egli pensa anche a un susseguirsi di età – sperimentale, classica, della raffinatezza e barocca – e ammette la possibilità di fratture e ritorni ai punti di partenza. Quando “uno stile è alla fine, un altro comincia a nascere”, così le forme si succedono alle forme e gli stili agli stili.⁷

È quindi il gioco della metamorfosi che consente alla forma di manifestare la propria libertà. Libertà non solo come distacco progressivo dalla necessità ma anche come farsi concreto di un’oggettività autonoma. Ora, benché Focillon veda inseguirsi e sovrapporsi nella storia delle forme periodi sperimentali, classici, della raffinatezza e barocchi, i quattro momenti non hanno un significato va-

lutativo. Tale atteggiamento ha però come conseguenza la piena rivalutazione di quei periodi ritenuti oscuri o non-classici (ad esempio la tarda romanità e il Gotico) ed evidenzia una certa comunanza tra il pensiero di Focillon con quello delle grandi speculazioni di Riegl o Worringer. Nessun periodo della storia dell'arte va quindi escluso dalla vita delle forme.

Le forme si muovono, avanzano e indietreggiano, si assopiscono e si risvegliano. Da qui la diffidenza di Focillon per il termine "evoluzione" che evoca l'idea di un tempo uniforme, continuo, che avanza sempre nella stessa direzione. C'è, al contrario, una certa velocità variabile che coinvolge differenti gruppi di fenomeni tra loro simultanei. Essi ci appaiono a volte in anticipo a volte in ritardo. Altre volte, ancora, scorgiamo in essi qualcosa in più della semplice traccia del passato. Un vero e proprio risveglio, una nuova vita. Al posto del concetto di evoluzione diventa quindi più appropriato quello di *metamorfosi* quale capacità di permanere nonostante il cambiamento. Le

metamorfosi sono l'indice della costanza di alcune tipologie formali che, sempre vive, mutano in continuazione. Le forme sopravvivono agli eventi storici seguendo un loro percorso. In effetti le migrazioni di popoli o le invasioni non sono sufficienti a spiegare la sopravvivenza di certe tipologie formali.

Esse seguono vie molto diverse, disegnano percorsi più o meno celati, più o meno diretti, più o meno lenti. Ubbidiscono a un'organizzazione e quasi a una tecnica, come tutto ciò che avviene nella storia. L'ordine dei fatti non è puramente successivo. Essi si combinano secondo certe regole, o piuttosto ciascuna via da essi intrapresa assume caratteri costanti.⁸

Alcune sopravvivenze formali possono dunque essere spiegate con quelle che Focillon chiama tradizioni passive o cristallizzate, "eredità di forme fisse in ambienti retrogradi o conservatori".⁹ Tuttavia tali forme fisse, una volta

entrate nel ciclo delle metamorfosi, ricevono una nuova vita che modifica i loro temi, le loro figure.

Il tema delle sopravvivenze e dei risvegli delle forme, accanto alla metafora geologica, sono tra i presupposti pregiudiziali e fondamentali della morfologia di Focillon, ereditati e sviluppati dal giovane Baltrušaitis, che riprende gli esiti e la metodologia focilloniana riutilizzandoli tuttavia in contesti inediti. Spesso Baltrušaitis, riadattando il metodo alle sue esigenze, lo trasforma, addirittura lo esaspera, ricavando leggi formali ferree e inderogabili. Per Baltrušaitis i risvegli delle forme – anche se a volte sembrano essere un necessario completamento di un percorso già in atto – spesso si presentano in modo del tutto improvviso. La storia delle forme sembra dunque possedere percorsi sotterranei, che giungono alla superficie di tanto in tanto, restituendo forme mai morte ma solo sopite sotto la coltre del tempo.

La collaborazione tra Focillon e Baltrušaitis porta all'elaborazione di una metodologia, per molti aspetti,

comune. Ora, se *Anamorfosi e Aberrazioni* risentono solo in parte della morfologia focilloniana, le analisi di Baltrušaitis sul Medioevo e sui suoi aspetti prodigiosi e fantastici sono l'esito di una ricerca che accomuna i due studiosi, i cui risultati confluiscono anche in quel grande e importante lavoro di sintesi che è nel 1938 *L'arte d'Occidente* di Focillon. Qui egli prende a modello lo schema di evoluzione degli stili. Le trasformazioni dell'arte medievale appaiono sotto la forma di slittamenti morfologici mai riconducibili a schemi lineari ed evolutivi, ma inquadrabili all'interno di sopravvivenze e di risvegli di forme antiche. D'altra parte nel 1939, Focillon pubblica un saggio intitolato *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, dove si trovano alcuni argomenti sviluppati con maggiore ampiezza, proprio nel testo di Baltrušaitis *Risvegli e prodigi*.

Dunque Baltrušaitis contribuisce ampiamente all'elaborazione focilloniana delle nozioni di "sopravvivenza" e di "risveglio" ed effettivamente *Risvegli e prodigi*

è il risultato monumentale di ricerche avviate insieme dai due storici. Per entrambi la storia delle forme si evolve continuamente attraverso un rinnovamento periodico degli elementi:

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.¹⁰

In *Risvegli e prodigi*, Baltrušaitis riprende l'idea focilloniana secondo la quale l'arte gotica risveglia il fantastico romanico e l'approfondisce, osservando che l'arte gotica recupera forme ancora più antiche che erano state deteriorate dall'avvento dell'ordine romanico. C'è una sorta di "risveglio dei fondi antichi". I cicli evolutivi, che avevano precedentemente promosso l'instaurarsi dello stile romanico, sono ora rimessi in moto in modo tale che il loro ap-

porto si relazioni con le nuove forme gotiche, che nel frattempo si stanno sviluppando.

Baltrušaitis, pur adottando la metodologia di Focillon, la radicalizza, approfondendo, con una documentazione estremamente precisa, alcuni spunti dettati dal maestro. Indaga con abbondanza di particolari i vasti repertori di sopravvivenze e di risvegli, soprattutto per quanto concerne il sistema romanico e quello gotico. Perciò, nei testi di Baltrušaitis, l'indagine sugli ordini romanico e gotico si ripropone e si aggiorna attraverso nuovi elementi spesso carichi di esotismo (retaggi orientali e figure mostruose). "Imboccando la nuova strada, il Medioevo non rinuncia metodicamente, in blocco, al proprio passato. Alcuni elementi persistono perfino nei cantieri e nei centri in cui si elabora il mondo gotico".¹¹

Emerge, attraverso il ritmo dei rimandi e dei ritorni, un Medioevo che non rinuncia al suo passato. Alcuni elementi continuano a persistere proprio in quei centri dove il Gotico viene elaborato. Sebbene in Baltrušaitis non vi sia

un rimando esplicito alle età di Focillon, tuttavia anch'egli riconosce dei periodi di forte sperimentazione nei quali le persistenze si sommano e si ricompongono con le rinascite più curiose. Ad esempio, le sopravvivenze romaniche che si ritrovano oltre il XII secolo, non sono il debole lasciato, l'ultimo respiro di un mondo oramai morto che dà ancora segno di vita solo in ambienti che Baltrušaitis chiama "ritardatari", ma sono piuttosto la manifestazione palese di uno stato profondo e permanente la cui esistenza è fortemente dimostrata dalla loro presenza e vitalità anche nell'ultimo periodo del Medioevo.

L'ordine romanico si ripropone sotto nuove spoglie, sommandosi a elementi inediti che si ritrovano anche oltre i confini del Medioevo, sia sotto forma di sopravvivenza diretta sia di trasposizione in contesti differenti come la scultura o la miniatura. Le sopravvivenze, però, non hanno ovunque la stessa portata e lo stesso valore. A volte le tracce sono deboli, altre, invece, si rivelano forti e costanti e ciò accade il più delle volte proprio in quegli am-

bienti che risultano essere i più lontani e quindi inaspettati. Infatti Baltrušaitis insegue le forme e le leggende anche nelle manifestazioni meno appariscenti, indagando miniature, piccoli oggetti talismanici, monete e gemme e scopre in tal modo nuove fonti inesplorate ma fortemente presenti "in un'epoca in cui si comincia a percepire la qualità e la magia degli universi in miniatura".¹²

In *Risvegli e prodigi*, il Medioevo diventa un mostro dalle mille forme che si espande in modo irregolare seguendo direzioni all'apparenza casuali e con velocità differenti. Ma la casualità è solo la faccia superficiale, la faccia menzognera, di un universo che nasconde una logica data sia dalla vita stessa delle forme, dai loro rimandi analogici, sia dalla coerenza interna e relazionale di ciascuna di esse. Una coerenza che segue logiche geometriche, che si fa calcolo e connessione delle parti. I prodigi e i mostri sono i protagonisti di un romanzo teratologico nel quale il lettore di *Risvegli e prodigi* si trova proiettato. Una terato-

logia capace però di nascondere un piano, un modello, uno schema geometrico che la renda intelligibile.

Mentre l'universo romanico è pienamente teratologico, e per Baltrušaitis addirittura “sovrumano” – sviluppandosi “come un’Apocalisse sotto il segno della bestia, nel terrore della rivelazione e del mistero” – al contrario il regno delle immagini e delle forme gotiche “si afferma [...] distruggendo ciò che lo precede” – sebbene mai abbandonando il suo volto “mostruoso e tormentato”. In effetti, i sistemi adottati dal Gotico “non sono tutti conformi alla natura, né completamente nuovi. Essi presentano un lato meraviglioso fatto di risvegli e di prodigi che vediamo svilupparsi parallelamente all’estensione del “realismo”. I cicli fantastici rinascono e di continuo si rifondono in quella stessa sfera da cui sono stati virtualmente esclusi”.¹³

Ne *Il Medioevo fantastico*, Baltrušaitis insiste indagando questo variegato universo teratologico e sottolinea che il Gotico non solo si evolve verso un “ordine della vita” o forme di “realismo” ma, allo stesso tempo, conserva e

manifesta potentemente una componente surreale ed esoterica.

Un Medioevo più tormentato, popolato di mostri, di prodigi, si ripristina e si sviluppa all’interno d’un Medioevo evangelico e umanista. I suoi improvvisi sussulti, le sue inquietudini nello spirito e nelle forme crescono fino al suo declino. Questo fondamento sovranaturale si consolida sopra un terreno complesso. Vi si rintracciano la teratologia dei secoli anteriori (ma trasposta in una realtà più efficace), vari elementi di differenti civiltà, ossessioni e fantasmagorie elaborate dall’immaginazione. Esso si amplia senza sosta, estendendosi a nuovi campi, ed evolve in maniera discontinua: più strano, più stupefacente sino alla fine del Trecento, più drammatico nel Quattrocento e nel Cinquecento.¹⁴

Già Focillon, infatti, aveva più volte espresso l’idea secondo cui la scultura romanica è soprattutto movimento ed è nel movimento che le regole e le leggi formali vengono

messe in pratica con il massimo rigore. È proprio a partire da tale affermazione che Baltrušaitis cerca – attraverso una minuziosissima comparazione di immagini, a volte anche da lui ridisegnate nelle pagine dei suoi testi – di rintracciare quelle “costanti formali” che, nonostante il trascorrere del tempo, restano inalterate pur all’interno di un processo di continua evoluzione delle forme artistiche. Egli dedica ampi passi delle sue opere alla riscoperta di precedenti stilistici, lontani nel tempo, portando alla luce esempi di continuità formale sia nell’arte greca e romana sia nelle civiltà antiche orientali. Gli esempi di Baltrušaitis si fissano su un particolare: è la fine ricerca dello scopritore di forme e della loro vita autonoma. Baltrušaitis insegue un sogno fatto di forme divenienti, fatto di innumerevoli metamorfosi che si svolgono su un unico tema. Ed è questo il loro respiro, il loro palpito: l’essere forme eppure viventi. Perciò, anche la glittica greco-romana offre esempi sorprendenti, richiamando quello che Baltrušaitis denomina “lo stesso gruppo zoologico”.¹⁵

Al di là dell’apparente caos delle forme, che è la loro vita pulsante e metamorfica, esistono, sottesi, dei modelli di riferimento comuni, che consentono al mero caos di trasformarsi in forma espressiva. La forma subisce necessariamente questo doppio statuto di libertà vincolata. Libera nella sua genesi, essa è obbligata all’interno di un modello, entro limiti temporali spaziali, materiali e geometrici.

È l’Islam a procurare all’arte romanica parecchi motivi geometrici e araldici insieme al gusto per una morfologia astratta. I contatti con l’Oriente, dal quale Baltrušaitis vede giungere la maggior parte dei retaggi che vivificano l’arte romanica, soprattutto nel campo della decorazione, vengono mantenuti e alimentati sia durante il Duecento sia più tardi. I contributi dell’Oriente non restano tuttavia confinati agli arabeschi o al “tracciato delle cornici”, ma danno il loro apporto anche all’iconografia. Perciò “fanno la loro comparsa i mostri favolosi dell’Asia, persino nei medaglioni quadrilobati nei quali venivano generalmente

scolpiti temi gotici per eccellenza”.¹⁶ Nel periodo di maturità dell’arte gotica “la genesi del nuovo Occidente, pur riaffermando l’immagine dell’uomo e della vita, non distoglie affatto il Medioevo dall’Oriente fantastico”. L’Oriente intensifica la sua influenza anche nel senso di un virtuosismo più accentuato e del raffinamento dello stile, oppure rinvigorendo “sogni geometrici”, “esseri irreali” e “meraviglie del mondo”.¹⁷

Tre grandi repertori, che vanno dall’Antichità ellenistica fino all’Estremo Oriente passando per l’Islam, influenzano l’arte dell’Occidente medioevale, che sa magistralmente conciliare il permanere e il rinnovarsi di elementi orientali con fonti antiche all’interno di una scelta di sistemi differenziati.¹⁸ I fenomeni di trasmissione, di risveglio o rinascita vanno quindi esaminati sulla base delle interpretazioni e degli adattamenti che le forme e i motivi subiscono in contesti diversi e lontani tra loro. Non basta constatare la trasmissione, in ambienti assai lontani, di alcune immagini isolate, ma è necessario stabilire, più che

le somiglianze superficiali tra i vari repertori artistici, “l’analogia e la filiazione dei processi che li hanno generati”.¹⁹

Il problema metodologico è dunque quello di scoprire profonde parentele morfologiche, e, una volta individuate, fornire una spiegazione plausibile di tali filiazioni. È necessario ricercare le vie attraverso le quali si possono stabilire contatti morfologici tra culture distanti spaziotemporalmente tra loro. Una di queste viene fornita dalle cosiddette “arti intermedie” (disegni su stoffa, porcellane, decori di vario tipo, leggende, ecc.) in grado di influenzare e trasmettere *gusti formali* da una cultura ad un’altra. Ma, sebbene tale via spesso si imponga con evidenza, bisogna anche tenere presente che le arti intermedie non svolgono la stessa funzione e non hanno tutto lo stesso peso nella diffusione morfologica. Un’altra via per scoprire le modalità di filiazione potrebbe essere quella di indagare eventuali somiglianze tra le tecniche adottate. Tuttavia ciascuna tecnica si adatta alle necessità cui

risponde e difficilmente può venire trasmessa senza variazioni.

La ricerca deve quindi essere spostata su un piano diverso, cioè quasi unicamente sul piano della vita morfologica. Si può infatti notare come qualsiasi caleidoscopica visione di forme si muova e si rinnovi “nella rete delle stesse linee”. Ciò significa che la fantasia formale ha dei confini ben ristretti e che le forme non possono variare all’infinito. È dunque molto probabile constatare, in culture distanti tra loro, “non solo le stesse combinazioni nate dallo stesso principio ma molto spesso alcuni motivi e anche rappresentazioni grossomodo identici”,²⁰ il cui valore tematico, il cui significato, il cui contesto è tuttavia enormemente cambiato.

Baltrušaitis eredita la concezione della storia focilloniana come conflitto di precocità, attualità e ritardi, sviluppando tuttavia l’interesse per tutte quelle manifestazioni artistiche che, viste nel contesto di una particolare epoca, appaiono come casi anomali, come casi eccezionali rispetto

alla cultura dominante. Baltrušaitis, si è detto, accetta e utilizza la metafora geologica che applica anche alla vita delle leggende (il Gotico e l’Oriente si trasformano da contenitori di forme a nuclei tematici unitari, indagabili con la tecnica morfologica).

La differente velocità con cui procedono i fenomeni consente di determinare, in un periodo dato, ciò che è precoce e ciò che invece sembra tardivo. Determinati elementi o eventi prolungano la loro influenza, altri invece, ormai superati, compaiono successivamente, dando origine ai fenomeni di risveglio e di recupero. In tal modo i vari strati possono fondersi oppure generare una serie di scambi. Gli eventi storici sembrano così essere il risultato quasi fortuito della relazione tra differenti attualità e inattualità, che hanno velocità distinte.

Le cause dei ritardi possono essere molteplici, ma possiamo escluderne alcune. Ad esempio l’ignoranza delle fonti, delle leggende o delle forme. Un mito, una figura, ecc. possono essere conosciuti in una determinata epoca

eppure non venire utilizzati e rivisitati. Non è una lucida ricerca socio-culturale che può dare spiegazioni fondate dello sviluppo morfologico. Nemmeno l'inadeguatezza delle strutture spiega, quindi, i ritardi. In effetti sono le figure che si adattano alle strutture e non viceversa. È necessario allora ricorrere a elementi più sfumati.

Baltrušaitis si richiama a una maturità morfologica e a un insieme di circostanze prettamente formali – ad esempio la prevalenza di uno stile monumentale o, al contrario, la ricerca di preziosità coincidenti con la riproposta di forme particolari più o meno raffinate. Ecco allora che forme sopite ritornano attuali e rinascono in contesti all'apparenza non del tutto conformi.

Se già Focillon era pronto a sostenere che l'arte e l'artista "evadono" dalla stessa funzione sociale in nome di una missione più alta che risiede nella stessa autonomia delle forme, che costruiscono un loro tempo e un loro spazio, che non necessariamente coincidono con quelli dell'uomo e del suo volere, anche Baltrušaitis giunge a sostenere che

la formazione quando apre ad un procedere costitutivo lo fa senza il necessario ricorso a un soggetto. Il limite temporale delle forme si gioca all'interno di un universo morfologico.²¹

D'altra parte, in Focillon e in Baltrušaitis, le rivendicazioni di un ruolo autonomo delle forme non suonano come avulse dal contesto culturale nel quale essi si muovevano. Anche Wölfflin, ad esempio, non è interessato, in particolare modo, alla capacità espressiva o alla personalità dell'artista; è piuttosto attento al concetto di forma e al suo sviluppo, individuando leggi e percorsi, sottesi alle forme, all'interno di una continuità storica di cui le forme stesse sono l'indice di certi traguardi.²² Riportare ogni singola forma al tipo significa dunque inserirla in una fenomenologia degli stili, da cui essa stessa trae la propria ragione. D'altra parte essa mantiene una certa autonomia anche rispetto all'ambiente culturale, del quale comunque patisce l'influenza. La fantasia figurativa ha infatti una vita e uno svolgimento indipendenti, tanto che anche per

Wölfflin si possono addirittura ricavare alcune leggi di evoluzione delle forme. Nel suo pensiero, come sottolineerà Panofsky, c'è probabilmente un'eccessiva insistenza sugli aspetti formali dello stile a scapito di quelli che relazionano la forma ad un ambiente culturale più vasto, capace di coinvolgere ambiti disciplinari diversi. E proprio questo aspetto avvicina in certa misura il suo pensiero alla riflessione di Focillon e Baltrušaitis.

Per Wölfflin, come per Focillon e Baltrušaitis, si tratta di riportare il fenomeno al tipo e di esaminare, poi, in che modo i tipi si succedano, come essi mutino col fluire dell'asse storico, il che pone l'obbligo di tracciare una legge della loro variazione. L'arte cioè ha le sue proprie leggi che sono indipendenti sia dalla volontà espressiva del singolo artista sia dai grandi nodi della storia.²³

Focillon e poi Baltrušaitis si liberano quindi da qualsiasi retaggio soggettivistico, facendo pendere l'ago della bilancia tutto a favore dell'oggetto, della forma, della leggenda. Essi ci mettono di fronte a un atteggiamento prettamente

oggettivistico, che non solo non reputa indispensabile l'analisi del ruolo del soggetto fruitore, ma riconosce quasi esclusivamente nel carattere dell'oggetto l'elemento da indagare.

Anche Kubler (pure lui allievo di Focillon) mette in evidenza il pericolo che lo storico dell'arte può correre ogni qualvolta faccia della biografia di un artista "l'unità fondamentale di studio". L'errore nel quale lo storico incorre è

simile a quello di chi pretendesse di discutere del sistema ferroviario di un certo paese basandosi unicamente sull'esperienza fattane da un solo viaggiatore su alcune linee di quella rete. È evidente che per trattare accuratamente dell'argomento dovremo escludere invece qualsiasi considerazione particolare, giacché l'elemento di continuità è dato dalla rete ferroviaria stessa e non dai suoi utenti o funzionari.²⁴

Per Focillon e per Baltrušaitis, la libertà dell'artista non consiste nell'ubbidire unicamente alla propria volontà.

C'è un legame invisibile, ma estremamente forte, che lo unisce al mondo delle forme, alla loro storia. Non è solo un condizionamento dettato dalla tradizione, dall'ambiente sociale, insomma da tutto ciò che lo precede e che vive con lui. È che egli stesso entra come un elemento nella vita delle forme. La sua libertà allora si gioca solo all'interno di un mondo, quello delle forme appunto, che gli fornisce i modelli, le tracce, le materie e le tecniche all'interno delle quali egli può compiere la sua scelta determinante e qualitativa.

L'influenza esercitata dal pensiero di Wölfflin e da un certo clima culturale, sul quale pesavano anche le analisi di Riegl, spiega in parte l'atteggiamento di Focillon e di riflesso quello di Baltrušaitis. Se Wölfflin aveva parlato di una "storia dell'arte senza nomi", in cui si dà importanza agli stili e alla loro successione, piuttosto che ai singoli artisti, anche la storia dell'arte di Riegl non era stata affatto un susseguirsi di individui, di personalità diverse. Essa era piuttosto l'esposizione dei caratteri della cultura arti-

stica di un periodo determinato. Ne risulta il superamento di certe *impasses* ottocentesche e la conseguente negazione della visione "romantica" dell'artista e del suo rapporto con il genio, con la creazione e con l'immaginazione, all'interno di una presa di posizione maggiormente oggettiva nei confronti della storia dell'arte e delle forme.

L'artista perde se stesso all'interno di una leggenda di forme o di uno stile e la sua personalità viene sostituita dalle forme stesse e dagli stessi stili. Tale modo di considerare il ruolo del singolo, all'interno della creazione del mondo dell'arte, sembra inoltre accomunare Focillon e Baltrušaitis anche a Malraux, per il quale solo lo stile "appare come l'oggetto della ricerca fondamentale dell'arte, per la quale le forme viventi sono soltanto una materia prima".²⁵

Perciò gli artisti "non provengono dalla loro infanzia", non seguono una storia solo a loro peculiare, un percorso dettato dal loro genio, ma sviluppano la loro personalità attraverso il "conflitto con maturità estranee". Gli artisti

provengono “non dal loro mondo informe, ma dalla loro lotta contro la forma che altri hanno imposta al mondo”. L’artista è un “prigioniero dello stile che gli ha consentito di non essere più prigioniero del mondo”. Ma se per Focillon e Baltrušaitis è la vita delle forme, con le sue leggi, a rendere l’artista un prigioniero affrancato, per Malraux sono le opere del passato che agiscono sull’artista “attraverso i loro stili”. Ogni grande opera è demiurgica e “un grande artista non è autonomo perché originale, è originale perché autonomo”.²⁶

Fin da *La Stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Baltrušaitis dimostra di aver assimilato la lezione del tempo, annullando, quasi del tutto nella sua trattazione, la presenza del soggetto. È vero, il Romanico, il Gotico favoriscono l’inclinazione verso l’oggetto e tuttavia in Baltrušaitis c’è di più. Mostrando come la scultura romanica possa essere considerata un tutto, un sistema, egli ricava infatti leggi formali all’interno delle quali l’artista deve muoversi. La “legge d’attrazione della cornice”, in base

alla quale ogni invenzione plastica dipende dall’architettura e vi si conforma, prelude a una seconda legge, quella dello “schema geometrico”, per cui esiste un ordine che determina l’influenza della figura geometrica sulla materia figurativa. Siamo di fronte a una sorta di dialettica ornamentale che si gioca esclusivamente all’interno di complesse combinazioni e schemi astratti. Tutta la varietà dell’invenzione plastica (mostri scultorei compresi) può giostrarsi esclusivamente all’interno di questo sistema. Nessuna fantasia, nessuna ardita invenzione è concessa all’artista. “Questo studio ci ha dimostrato – scrive Baltrušaitis – che l’ornamento, come figura astratta, poteva essere analizzato non come un insieme di forme indipendenti, inventate secondo il capriccio, ma come una serie di combinazioni legate tra loro, tanto da sembrar nascere e derivare le une dalle altre come gli *elementi del ragionamento matematico*”.²⁷

Ma l’artista risulta assoggettato anche ad altri tipi di imposizione schematica. I risvegli di determinate forme

simmetriche o in movimento o di complessi strutturati di figure mediate dall'Oriente, ecc. (i testi di Baltrušaitis abbondano di tali esempi) disegnano un panorama complesso, ma ben delimitato, nel quale l'artista è costretto a muoversi. Anche i mostri, di cui l'iconografia produce esempi su esempi in Occidente come in Oriente, sono oggetto di un'indagine che ha per scopo la messa in evidenza di filiazioni o semplici influenze. Pietrificati sui pinnacoli delle chiese o fissati nelle miniature dei Bestiari, i mostri sembrano migrare, riapparire e scomparire nei contesti più vari, ma secondo la logica dei risvegli morfologici.

Non solo le costanti formali ma anche quelle mitologiche e favolistiche agiscono fortemente sulle scelte dell'artista. Si prenda come esempio il tema di Gilgamesh, o "l'uomo dei leoni", che esemplifica anche la storia delle influenze orientali sull'arte cristiana d'Occidente. Baltrušaitis è tornato su questa leggenda a più riprese e l'ha trattata segnalando con accuratezza i minimi particolari. Il suo punto di partenza non sono né le fonti scritte e nemmeno la leg-

genda in sé (la storia di un sumero che combatte con i leoni). Piuttosto egli analizza le rappresentazioni date dell'eroe nelle arti visive e ne segue lo sviluppo studiando in sostanza l'evoluzione di un tema iconografico minore e cioè il combattimento di un uomo con animali selvaggi.

Quella di Gilgamesh rappresenta la vicenda meramente formale (il cui schema è quello dato da un personaggio in piedi circondato da due animali simmetrici l'uno di fronte all'altro) che si ripresenta attraverso "molteplici epifanie".²⁸ Il tema iniziale (un uomo tra due leoni che vengono afferrati per la gola) ha ricevuto diversi significati e si trasforma costantemente, introducendosi nella scultura romanica, passando attraverso i tessuti sassanidi. Non c'è una figura originale alla quale tutte le successive si rifacciano, in quanto la sua esistenza imporrebbe l'esatto adeguamento di una forma ad un significato. Al contrario, esiste una forma o meglio uno schema formale, una struttura geometrica, in grado di assumere significati diversi. Lo schema deriva da una leggenda trasposta immediata-

mente su un registro formale. È rintracciabile, più che una “favola” o un racconto particolare, una logica stilistica che spiega l'emergere delle forme le quali si susseguono simili in ambienti eterogenei tanto che, se la struttura formale si conserva, Gilgamesh viene invece sostituito da altri personaggi (Daniele tra i leoni, ad esempio) che hanno lo stesso ruolo o un ruolo simile. È una dialettica dello sviluppo dell'ornamento quella a cui Baltrušaitis vuole pervenire.

Il metodo assai rigoroso, anche se, come si è detto, egli ne evita un'esposizione sistematica, si rifà dunque “all'iconologia, ma si distingue dall'analisi dei simboli culturali generalmente praticata. Rompe con il modo di procedere seguito da Emile Mâle”. Il suo metodo non può nemmeno essere assimilato alle procedure di Panofsky o alla tradizione di Warburg. Egli elabora una definizione della forma mai intesa come “l'abito più o meno mutevole di un tema ugualmente ‘variabile’”. Pur non ignorando la dialettica tra la forma e la figura, egli vuole analizzare una

struttura per seguire poi il suo funzionamento nel corso della sua evoluzione nella storia. Baltrušaitis sostituisce alle forme della leggenda una “leggenda delle forme”.²⁹

Perciò Schapiro si sente autorizzato a sottolineare che, in effetti, Baltrušaitis non fornisce al lettore una spiegazione plausibile del motivo per cui un artista concepisce ad esempio il tema di Daniele tra i leoni o la Crocifissione seguendo uno schema rigido determinato da un gruppo centralizzato di tre elementi di cui i due a lato simmetrici (una sua derivazione è, tra le altre, lo schema a “sirena” la cui coda, dividendosi in due parti speculari, termina in palmette incrociate sulla sommità della sirena stessa).

La verità è che non è l'episodio che assomiglia a una sirena, ma una tipica forma o versione artistica della storia. Solo in una tradizione in cui Daniele tra i leoni è un emblema simmetrico centralizzato, un artista poteva percepire l'analogia con la forma a palmetta. Ma in quel caso [...] possiamo forse parlare di un'opposizione dialettica

tra la forma a palmetta e il tipo iconografico, e possiamo spiegare la forma dell'immagine nei termini di una tal opposizione? Se l'associazione fra i due si deve a un'analogia estetica, allora è difficile chiamare in causa un principio dialettico per spiegare i cambiamenti negli schemi o nello stile, perché questi schemi appartengono a uno stile comune.³⁰

La ricerca di Baltrušaitis procede attraverso confronti diretti tra monumenti e monumenti, decori e decori, figure e figure, leggende e leggende prescindendo il più delle volte dal luogo e dal tempo e seguendo piuttosto, attraverso un sistema analogico, l'evoluzione delle forme e dei temi. L'analogia diviene per Baltrušaitis un modo di procedere privilegiato nell'indagine morfologica. Quando paragona forma a forma, ricavando preziosi schemi o modelli morfologici, Baltrušaitis applica un procedimento fortemente improntato alla comparazione analogica. Certo l'analogia porta con sé vantaggi e svantaggi. Prima di tutto è necessario sollevarsi da un livello meramente em-

pirico di osservazione fino ad una legge che possa spiegare l'emergere di tutte le forme e la loro dinamica. Poi si devono specificare – anche se non necessariamente in modo sistematico – i criteri di scelta dei propri esempi. Un'inferenza analogica nell'ambito delle forme richiede, infatti, che sussistano rapporti di struttura costanti ed effettivamente osservabili, che sussista cioè un certo tipo di *somiglianza* strutturale. La validità di una inferenza analogica, che si fonda su omologie strutturali, è contemporaneamente il risultato di un raffronto empirico e il metodo stesso del raffronto. L'analogia è quindi impiegata in modo euristico.

Il metodo di Baltrušaitis, se pur fondato sull'analogia e forse su un certo *apriorismo*, come vuole Schapiro, dà dei risultati e appassiona soprattutto chi, lontano dal ricercare una metodologia storica, si lascia condurre in un vorticoso labirinto di forme e di immagini dalle quali emergono, solo all'apparenza per incanto, leggi e regole ben strutturate. Baltrušaitis, adottando il metodo analogico,

improntato su una forte autonomia formale di derivazione focilloniana, scarta una ricerca che non guarda alla storia dell'arte intesa esclusivamente come storia delle forme. Le forme stesse sopravvivono agli eventi storici seguendo un loro percorso. La storia delle forme si sviluppa per *rigonfiamenti* e *nodi* che possono sciogliersi o stringersi, determinando la fine o l'inizio dello sviluppo morfologico. Perciò il susseguirsi di determinate tappe storiche viene letto solo in funzione della metamorfosi formale.

Baltrušaitis è in effetti convinto che il lavoro dello storico dell'arte, propriamente detto, possa servire unicamente da corollario a quello del morfologo. In effetti è ancora Schapiro a lamentare da parte di Baltrušaitis un "atteggiamento di superiorità nei confronti del metodo storico". Sebbene Baltrušaitis abbia più volte sottolineato il suo disinteresse per la storia delle forme,

egli non si esime dal ricavare delle conclusioni circa l'origine delle forme e dei processi di sviluppo stilistico.

La sua teoria estetica comporta per lui una concezione della genesi necessaria dei tipi e dei motivi.³¹

Al di là di queste osservazioni, che tuttavia non tengono conto della complessa elaborazione dei percorsi morfologici operata da Baltrušaitis, Schapiro mette però in evidenza che se effettivamente Baltrušaitis adotta una metodologia che prescinde da una successione storica, tale metodologia deve essere reversibile. Detto anche in altri termini, la metodologia (la stessa analisi analogica), trascurando qualsiasi considerazione temporale e qualsiasi datazione, se può giungere a una struttura sottostante all'emergere di determinate forme non ne può tuttavia individuare la genesi.

Ma non è esattamente così. Il metodo morfologico, che non parte da una constatazione di tipo storico, dovrebbe però poter arrivare ad attribuzioni e soprattutto a filiazioni corrette. La storia delle forme, che non segue quella dell'uomo, ha comunque rigide regole e percorsi fissi. Il

metodo di Baltrušaitis, almeno per uno studioso di estetica, non appare affatto come “un esempio del *Kunstwollen* verbalmente formulato”. Non è affatto solo un retaggio del “postimpressionismo e del cubismo francese”. È vero che “per fare del Romanico un’arte moderna, o un’arte secondo i termini moderni, egli ha ridotto il contenuto a un ruolo passivo, e ha identificato la forma con schematismi geometrici e con l’architettura”, ma tale passività non è affatto *problematica*.³² La ricerca di Baltrušaitis, piuttosto che essere “datata”, sembra non avere tempo e per questo affascina.

NOTE

¹ H. Focillon, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, Prefazione di E. Castelnuovo, trad. it. Torino 1990, p. 19.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*

⁴ Su questi argomenti cfr. M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche*, Milano 1999. L’incontro tra Baltrušaitis e Henri Focillon – dal 1925 titolare della Cattedra di Archeologia e di Storia dell’arte del Medioevo alla Sorbona – avvenne verso la fine del 1924. Focillon fece nascere in lui l’interesse per l’arte medioevale, determinando una svolta decisiva nella sua vita intellettuale almeno per i successivi trent’anni. A Parigi Baltrušaitis seguì i suoi corsi e presentò, durante gli studi, un *exposé* sull’analisi del gesto nell’arte, che gli valse l’apprezzamento di Focillon, il quale gli propose di iniziare quello studio che poi sarebbe sfociato nella tesi di laurea, pubblicata con il titolo *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (Leroux, Paris 1931, riedita da Flammarion nel 1986, ampiamente modificata, con il titolo *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*), accompagnata da una tesi complementare dedicata a *Les Chapitiaux de Sant Cugat del Vallès* (Paris 1931). Oltre alla sua originale portata euristica e metodologica, quest’opera

completa e in parte conferma la dottrina di Focillon sui principi formali dell'arte romanica occidentale, tanto è vero che lo stesso Baltrušaitis la ritiene complementare a *L'arte degli scultori romanici* di Focillon. Nominato nel 1933 professore all'Università di Vytautas il Grande a Kaunas, in Lituania, Baltrušaitis vi insegnò – cosa che mai fece in Francia – fino alla seconda guerra mondiale. Precedentemente, nel 1929, aveva pubblicato, ancora sotto l'influenza diretta del pensiero focilloniano, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* (con la Prefazione di H. Focillon, Paris 1929), un'opera legata alla sua terra di origine. In essa aveva già riscontrato i vantaggi euristici dell'applicazione della "legge dell'attrazione della cornice", cioè dell'adattamento delle raffigurazioni umane, animali e vegetali, alle linee di una cornice geometrica a forma di cerchio, di rettangolo, ecc. *Art sumérien, art roman* (Paris 1934), se da un lato rappresenta la conclusione di un ciclo di studi dedicati al Romanico, dall'altro inaugura una nuova fase d'esplorazione morfologica, incentrata sugli apporti dell'Estremo Oriente all'arte occidentale dall'XI al XIV secolo. Dopo la morte di Focillon, avvenuta negli Stati Uniti nel 1943, attorno a Jurgis e alla moglie Hélène – figlia di Henri Focillon che Baltrušaitis aveva sposato a Parigi, l'8 ottobre 1931 – si riuniscono, una volta alla settimana, amici e allievi del maestro. Molti di questi sono tra i maggiori storici dell'arte dell'epoca – come Saxl, Chastel, Grodecki,

Wind – legati, a vario titolo, al Warburg Institut di Londra. Le riunioni, che si svolgeranno per circa dieci anni, hanno luogo ogni mercoledì sera a Villa Virginie, la loro casa parigina. È a partire da quegli anni che le ricerche di Baltrušaitis si rendono sempre più autonome rispetto alle tematiche che aveva condiviso con Focillon.

⁵ Cfr. A. Chastel, *L'évolution d'Henri Focillon*, in AA. VV., *Henri Focillon*, Paris 1986, p. 11.

⁶ H. Focillon, *L'anno mille*, trad. it. Vicenza 1998, p. 27.

⁷ Id., *Vita delle forme*, cit., p. 19. Per quanto riguarda il susseguirsi delle età, Baltrušaitis non sarà disposto a seguire il pensiero del maestro.

⁸ Id., *Sopravvivenze e risvegli formali*, in *I percorsi delle forme*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano 1997, p. 128.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ J. Baltrušaitis, *Risvegli e prodigi. La metamorfosi del gotico*, trad. it. Milano 1999, p. 387.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² Id., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, trad. it. Milano 1993², p. 102.

¹³ Id., *Risvegli e prodigi*, cit., p. 15.

¹⁴ Id., *Il Medioevo fantastico*, cit., p. 293.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52 (corsivo nostro). Per quanto riguarda la glittica, cfr. *ibid.*, cap. I e per il riferimento a Focillon poco più sopra, cfr. H. Focillon, *L'arte degli scultori romanici*, trad. it. in *Scultura e pittura romana in Francia seguito da Vita delle forme*, Torino 1972, pp. 115-25.

¹⁶ Id., *Il Medioevo fantastico*, cit., p. 131.

¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁸ Cfr. Id., *L'Église cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris, 1941.

¹⁹ Id., *Art sumérien, art roman*, cit., p. 6.

²⁰ *Ibid.*, pp. 10 e 11.

²¹ Focillon – ma qui Baltrušaitis non è disposto a seguirlo – non dimentica il ruolo insostituibile del corpo nel processo di formazione dell'opera d'arte, poiché l'arte si fa con le mani. Nella visione focilloniana, l'opera d'arte è fatta di materia e di carne; impone forme e figure, modelli e soluzioni e nello stesso tempo vive solo del contatto fisico, solo attraverso la mano, attraverso i “valori tattili” che, in Focillon, radicano la vista in quel sentire carnale e immediato che è proprio del tatto.

²² Sebbene Wölfflin ci avverta che una considerazione delle forme artistiche, che abbia di mira solo le intenzioni espressive, debba essere ritenuta incompleta, tuttavia egli non nega l'importanza delle i-

stanze espressive stesse. Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. Milano 1994, pp. 23-34.

²³ Per quanto riguarda il pensiero di Wölfflin, il problema si presenta tuttavia più articolato e complesso: qui ne abbiamo fatto solo un accenno. Cfr. in particolare *I percorsi delle forme*, a cura di M. Mazzocut-Mis, cit., pp. 102-24 e l'*Introduzione*, pp. 12-26; P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Milano 1997, pp. 215 sgg.; A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Palermo 1998, pp. 61 e sgg.; inoltre G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Bologna 1995.

²⁴ G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, trad. it. Torino 1989², p. 13. Per quanto riguarda il pensiero di Kubler, cfr. M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Bologna 1997, pp. 63-69.

²⁵ A. Malraux, *Il museo dei musei*, trad. it. Milano 1994, p. 177.

²⁶ *Ibid.*, pp. 183, 208, 212 e 314.

²⁷ J. Baltrušaitis, *La Stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, cit., p. X.

²⁸ Cfr. Id., *Gilgamesh (Note sur l'histoire d'une forme)*, “Revue d'art et d'esthétique”, 1-2, giugno 1935.

²⁹ J.F. Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, seguito da J. Baltrušaitis, *Art sumérien, Art roman*, Paris 1989, pp. 47-48.

³⁰ M. Schapiro, *Arte romanica*, trad. it. Torino 1982, p. 308.

³¹ *Ibid.*, p. 311.

³² *Ibid.*, p. 312.