

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-François Le

Isabelle Mallez e Raffaele Milani

Elogio delle aberrazioni*

Caillois vedeva nel fantastico qualcosa di diverso dal sorprendente e dall'inatteso che spira dalle fiabe e dalle mitologie. La sua identità e autenticità deriverebbero dal modo di trattare l'oggetto da parte del soggetto e dalla rottura del regime di convenzioni che si sono storicamente succedute nell'interpretarlo. Esso (fantastico) mostra, in questa analisi, un tesoro nascosto che ci incanta, un mistero che ci insidia. Perché nelle cose possiamo veder serpeggiare, proprio tra segni indefinibili e segreti, in pro-

fondità e in superficie, uno stupore grandioso e accattivante.¹ Nei confronti di questa posizione, l'universo esplorato da Baltrušaitis ci trasmette, piuttosto che un'esaltazione fantastica, un "cuore di meraviglie", la parte più viva e emozionante del nostro fare e immaginare: una panoplia di cose straordinarie. Tuttavia la visione da lui offerta sfiora e a volte abbraccia certi aspetti del fantastico messi in luce da Caillois, soprattutto là dove si mira a raggiungere ciò che è nascosto, arcano, oltre l'istituzione

delle forme, oltre i canoni della classificazione storica. Baltrušaitis non aspira tanto a descrivere una particolare conoscenza estetica, una particolare intelligenza creativa, quanto a far luce su di una memoria tutta speciale dell'umanità, un itinerario di segni e tracce che hanno tra loro un'identità spesso misconosciuta e, allo stesso tempo, importantissima. Una memoria prodotta da una decifrazione di stranezze allegoriche, di distonie visive ed emotive, di inusitati confronti iconologici, di impreviste genealogie, di entusiasmi dilette dell'ibrido. Su questi temi possiamo trovare una certa vicinanza tra Caillois e Baltrušaitis.

Il motore del sistema di simboli e emblemi al quale soggiace tale memoria definisce una "eccellenza dell'ambiguo". Con tale espressione vogliamo indicare l'organicità di una normativa rovesciata, la piena legittimità di una collezione di bellezze anomale e impressionanti, accantonate dall'uomo nella sua storia più recente eppure a lui congeniali. Baltrušaitis, in tutta la sua opera,

ha composto un vero e proprio "elogio della meraviglia".² Sul filo di un delirio dell'insolito e dell'irreale che fluttua, da sempre, quale tempestosa passione dell'umanità, appaiono sovrane maestrie: camere catottriche, macchine che trasformano gli uomini in animali, globi di fuoco e aloni prodigiosi, moltiplicazione di soli, apparizioni, sdoppiamenti, aberranti prospettive, fisiognomie mutanti, pietre figurate, gotiche manie visionarie, misteriosi emblemi geroglifici. La potenza, l'eccellenza delle cose ammirate muove dalla rivisitazione di un "alfabeto alchemico", perché le figure indagate esprimono qualcosa di più dell'essere semplici illustrazioni, mere descrizioni di elementi e datità. Baltrušaitis, mettendo a confronto arte e natura, disegna una teoria cosmologica fondata sullo studio delle forme di rappresentazione. Per consonanze atemporali e universali vengono alla luce, tra culture e tradizioni diverse, degli "archetipi dell'immaginazione". L'elogio della meraviglia fornisce così una rete di figure primordiali e ricorrenti nella quale vediamo rispecchiato

l'inconscio collettivo. Disegni geometrici, vegetazioni, radici, minerali, ordigni celesti vengono travolti in un'“ontologia del difforme”. Vigé qui, nella ricerca di tratti comuni a vari modelli, un'enfasi del rappresentato il cui genio intimo non sta né propriamente nell'intenzione dell'artista, né nel soggetto dell'opera o dell'allegoria, ma tra l'uno e l'altro. È il genio del passaggio e della trasformazione al fine di dichiarare un regno di estremi dilette; uno spirito leggero, veloce e potente, capace di fondare l'intera morfologia della mutazione, un dèmone dell'invenzione che ordisce paradigmi alchemici. Artisti e fruitori si scoprono insieme nel rapimento estetico che allo stesso tempo mostra la natura e la trasforma, in una via della perfezione come del suo contrario, in un'armonia come in un guasto della luce e dei contorni. Si ricostruisce il gioco dei rapporti tra scienze esatte e fantasia allo stato puro. Vi pervade l'analogia, strumento di un'ermeneutica “mostruosa”, con un ricchissimo apparato di immagini. Essa affronta anche la leggenda del mito, per esempio

quello di Iside, perché tale ricerca del mito è simile, come aveva affermato lo stesso Baltrušaitis, a una “aberrazione”; essa (ricerca) dà origine a una leggenda delle forme e fa inoltre riscontro alla depravazione ottica nota come “anamorfosi”. Si procede dunque, per vari campi del sapere e attraverso le teogonie egizie, a un altro punto delle prospettive falsate nel tentativo di rivelare verità metafisiche, verità legate all'universo alchemico e esoterico.³

La trama di meraviglie offerta da Baltrušaitis è il risultato di un navigare leggero, aereo, ma conturbante; dipinge il rovescio del cielo, l'altra parte della bellezza. Caillois ricorda l'impresa stravagante di Baltrušaitis a proposito dell'emblema.⁴ Citando *Réveils et prodiges* (1960), mette in evidenza il fatto che Baltrušaitis, esaminando per esempio l'immagine dell'Apocalisse, lo ha fatto staccandola dal testo biblico. L'immagine è stata trattata nel magico valore di un felice passaggio, a partire dalla Bibbia di Colonia edita da Heinrich Quentel (1498) fino agli affreschi del monte Athos del secolo XVII passando per Dürer

(1498) e le tavole di Jean Duvet (1561). Secondo Caillois, Baltrušaitis, agendo così, ha voluto offrire una *rêverie* solitaria ed esaltante del processo di traduzione da un'arte a un'altra, una lontananza piena di suggestioni, un movimento fatto di magiche trasformazioni, tra letteratura e pittura, tra parola e immagine. Il senso del testo muta così attraverso le sue traduzioni iconografiche, in un'iridescenza di motivi estetici. Ciò conferma l'idea precedentemente esposta del volo creativo come epitome di un "sistema meraviglioso delle forme".

Apparsa in Italia nel 1999, l'edizione italiana di *Réveils et prodiges*⁵ – redatta secondo l'ultima versione apparsa a Parigi presso Flammarion nel 1988, anno della morte di Baltrušaitis – ci ha portato nuovamente alla luce l'opera di uno dei più originali storici dell'arte. L'opera completa il monumentale lavoro sul romanico e il gotico che il lettore italiano conosceva soltanto in parte attraverso la traduzione di *Le Moyen Âge fantastique* (1955-1972).⁶ Tale lavoro rifluisce nell'avventuroso itinerario del gusto criti-

co dell'ultimo secolo che ha dispiegato una nuova prospettiva di studi e ha favorito una straordinaria espansione d'interessi scientifici. In questo quadro la scoperta delle civiltà artistiche muove non più dal semplice rilevamento oggettivo dei dati o da una teoria dogmatica delle forme, ma da una ricerca dettata dalla qualificazione stessa del fantastico. Il comparativismo e l'iconologia sono le chiavi metodologiche del nuovo sapere nell'area dell'interpretazione storica. Baltrušaitis muove da Focillon e dalla sua rivalutazione di periodi comunemente ritenuti oscuri e non classici, come quelli appunto legati alla tarda romanità e al Gotico. All'attrazione fatale per il medioevo, egli affianca, come abbiamo accennato, altri preziosi e insondati percorsi e fenomeni del gusto estetico, dalla scienza degli specchi alle curiosità maniacali di certe rappresentazioni, dal gusto per la perversione degli inganni ottici al gioco di "naturali" artifici; espone un elenco di cose straordinarie, apre uno scrigno di meraviglie del vedere e del sentire. Nessun periodo o elemento della

storia dell'arte va dunque escluso dalla vita delle forme. C'è una linea del valore anticlassico e antimimetico che da tempi lontani arriva a Hugo, passa per Riegl e Worringer fino a Focillon e Malraux. L'evoluzione delle forme di cui tratta Baltrušaitis è filtrata, in questa prospettiva, da una "dottrina della metamorfosi" secondo la quale possiamo osservare una sopravvivenza parallela di elementi stilistici nel ventaglio creativo delle raffigurazioni tra diverse culture, ma è una persistenza fatta anche di scarti temporali, di interruzioni e sorprese, tra mondo delle forme e trama degli eventi storici. La critica che gli venne mossa da Schapiro (1932-1933) di presentare il romanico secondo una interpretazione dell'arte moderna, riducendo il contenuto a ruolo passivo e identificando la forma con schematismi geometrici nel segno espressivo dell'arte astratta, non appare legittima alla luce di tutta la sua produzione. Nella storia della cultura europea Baltrušaitis si è distinto per aver proposto metodi, letture, ipotesi di grande innovazione. La sua opera si costruisce sul complesso quadro

degli intrecci che uniscono il sapere occidentale, la simbologia orientale e un ricco proliferare di elementi d'interesse esotico. Breton, Lacan e altri hanno apprezzato le sue opere, ma la sua fama deriva dall'aver elaborato un'originale ricerca che appartiene all'indagine iconologica, all'analisi stilistica e alla filologia dell'arte, nell'idea di una continuità tra le civiltà artistiche dell'Europa e dell'Asia. Come Erwin Panofsky, Marius Schneider, Aby Warburg, Edgar Wind, appare figura di grande rilievo nell'estetica e nella teoria della cultura artistica europea. La teoria delle forme viene proposta da Baltrušaitis secondo il modello, appunto, "morfologico". Tra le sue opere, che hanno avuto varie edizioni e aggiornamenti, oltre a quelle già citate, ricordiamo: *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge* (1939), *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux* (1955-69),⁷ *Aberrations: essai sur la légende des formes* (1957),⁸ *La Quête d'Isis: essai sur la légende d'un mythe* (1967-85),⁹

Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies (1979).¹⁰

Una breve osservazione sui confronti permette di rilevare che, per quanto possa sembrare vicina perché non modernista, la posizione di Baltrušaitis rimane comunque distante da quella di Hans Sedlmayer (*Verlust der Mitte*, 1948 e *Der Tod des Lichtes*, 1964)¹¹ per la ricordata teoria morfologica che attraversa epoche e civiltà, per una diversa opinione circa la purezza delle forme e per una significativa divergenza nell'interpretare i cosiddetti dèmoni del male. Tra gli studi che appaiono vicini al suo spirito di ricerca, possiamo invece segnalare l'indagine sul manierismo di Gustav René Hocke e il collezionismo *sui generis* preso in esame da Adalgisa Lugli,¹² la diversione metodologica di Eugenio Battisti¹³ dalle prospettive di Wölfflin e Burckhardt e i parallelismi musicali di Marius Schneider,¹⁴ oppure anche l'analisi di prodigi e portenti nell'indagine di Lorraine Daston e Katharine Park.¹⁵

Jurgis Baltrušaitis, lituano d'origine, francese d'adozione, è tra i primi, come abbiamo dichiarato, ad aver rotto gli schemi euro-centrici della cultura e avvicinato sorprendenti fioriture del prodigio romanico e gotico tra paesi molto diversi, dal Nord Europa al Caucaso, dall'Occidente all'Oriente. Attraverso l'esame di figure mostruose o legendarie, egli analizza l'arte europea proponendo di vedervi la sopravvivenza di immagini più lontane e antiche affermandosi così come uno dei primi, originali comparatisti nella storia dell'arte. Elabora la tesi del primato della "morfologia" moltiplicando il confronto dei particolari: la foglia di palma, la sirena bifida, i mostri con due corpi e due teste ecc. Sin dai primi lavori si trattava di rompere la nozione comune di stile per dare ad esso (stile) infine il valore di un "sistema di forme". Il suo medioevo fantastico vive alla luce di continui confronti anche tra oggetti e manufatti, tra elementi architettonici e decorativi, tra il visionarismo pittorico e i disegni del cosmo (mappe, mappamondi, ecc.). In un magico carosello di allegorie,

capricci visivi, grovigli grafici, grottesche, fantasmagorie, meraviglie architettoniche, paesaggi immaginari, vetrate e libri favolosi si rivela il genio della metamorfosi e della trasfigurazione. Vediamo animarsi così, davanti a noi, un universo di dèmoni, animali, piante, creazioni, tra zomorfismo e teratologia. Un percorso di comportamenti, di forme, di mitologie che coinvolge lo specchio, l'anamorfosi e le prospettive depravate in un delirio del conoscere estetico. Vi si celebra un "mondo illusorio" che parte dalla realtà per ritornarvi arricchito di immagini e leggende, in un mirabile gioco di proiezioni reciproche. Si diffonde un piacere di gradevoli e morbosi spaventi, nell'universo della sensibilità e dell'anima.

Da una scena maestosa e incantata emerge "la verità delle favole e delle invenzioni", una verità tutta particolare, secondo varie tipologie del rappresentare: la bestia racchiusa nell'immagine dell'uomo, la pietra figurata, la foresta gotica, i giardini del *trompe-l'œil* pittoresco. Un' *aletheia* della trasmutazione, della biologia segreta del cosmo.

Perché comunque l'uomo, del quale si vuole esporre il lato estremo dell'intelligenza, della sensibilità, dell'immaginazione, l'uomo, di per sé, è già una meraviglia, una creatura senza precedenti. Sofocle faceva così parlare il coro: "Ci sono molte strane meraviglie, ma nulla / di più meraviglioso dell'uomo" (Antigone, 332-333). È la mente dell'uomo l'officina di tali gemme preziose. Baltrušaitis osserva come leggende che si sono succedute naturalmente, nell'ordine di una tradizione orale, siano poi entrate nell'ordine della speculazione e della scienza: filosofi, eruditi e artisti sono stati presi dal culto delle bizzarrie là racchiuse. In momenti di passaggio, tra l'arte e la scienza, si rivela la potenza assoluta della fantasia, il suo prodigioso effetto: l'umanità manifesta aspetti animaleschi, i musei di scienze naturali elencano minerali che mostrano rovine e mondi viventi, le cattedrali s'innalzano come fossero alberi giganteschi e i giardini si riempiono di vegetazioni d'epoche e terre lontane, quasi fossero citazioni antiche in un testo raro. È uno sfoggio erudito e mi-

tologico. In generale possiamo dire che vi troviamo il miracolo della trasformazione capace di assimilare le foreste druidiche alle cattedrali gotiche, le piramidi egizie a sogni d'eternità e di sapienza. Si evoca una fantasmagoria universale e drammatica.

Il piacere delle cosiddette “aberrazioni ottiche” opera sia nel senso di uno smarrimento, di una deviazione dell'intelletto, che nel senso di una realtà “altra” delle apparenze cui esse (aberrazioni) fanno riferimento. Partendo da testi e casi che a volte potevano apparire minori o disprezzati, Baltrušaitis rivela l'articolarsi delle civiltà dell'uomo. Lungo questa linea possiamo trovare che anche le aberrazioni contengono verità metafisiche perché, come diceva Wilde: “le verità metafisiche sono le verità delle maschere” (*Intentions*). La verità può essere colta attraverso i culti dell'astuzia e della menzogna. Si pensi infatti alla prospettiva, considerata da Baltrušaitis come artificio, e giudicata invece comunemente come fattore di realismo, organizzazione scientifica dello spazio. Ma si

pensi anche alla storia delle rappresentazioni attraverso le quali, tra un cabinet di bizzarrie e un gioco erudito, viene mostrata la storia dell'uomo. Ed è, questa storia, una gigantesca e preziosa macchina dell'illusione. Nel Sette e Ottocento le forme si ripiegano su se stesse rivendicando l'autonomia del sentire estetico. In quel momento il loro sviluppo, tra la moda del *connaisseur* e l'universo della scienza, apre a soluzioni sconvolgenti dell'eccellente meraviglia sopra ricordata. La forma non appare più scienza della realtà, ma strumento per forgiare allucinazioni. E lo fa in forza di quella evoluzione frammentata e irregolare di cui abbiamo accennato nel segno della metamorfosi.

Il repertorio di curiosità e bizzarrie ha spinto Baltrušaitis a dedicare molta attenzione anche al giardino settecentesco. Nel giardino, egli dichiara, “i paesaggi si accumulano come nelle vetrine di un ‘cabinet’ di meraviglie, di una *Kunst und Wunderkammer* all'aperto” (*Jardins, pays d'illusions*, 1981, ora in *Aberrations*). La sua ammirazione e valorizzazione del “giardino paesistico” mostra questo

luogo nella fusione di esotismo e selvatichezza, nel destino di un'aspirazione che si è manifestata sin dall'antichità per giungere al Rinascimento, al Barocco, fino al Rococò. In esso il paesaggio è immagine del mondo in un disegno di totalità, eternità, bellezza secondo commozioni di nostalgia e malinconia, sentimenti legati al gusto del pittorresco, tra il sublime e la grazia. L'illusione è qui intesa come un microcosmo nel segno di una filosofia della terra, di un pensiero sulla nostra origine affettiva della natura, illuminando una speranza dell'umanità. Scopriamo allora che, tra le macchine della visione e i giardini del Settecento, vi è un'intesa insospettata che soltanto il visitatore pittorresco, l'*amateur* delle preziosità e delle ostentate selvatichezze della natura può veramente percepire. Tuttavia, allo stesso tempo, dobbiamo osservare che le sorprese del giardino paesistico (capanna rustica, padiglione orientale, piramide, grotta ecc.), verranno abolite dal sentimento romantico della natura che privilegerà l'etica dell'infinita nella visione del mondo. Il gusto dei ro-

mantici inabisserà il piacere dei *mirabilia*: favola, sogno, gioco dell'umanità.

Baltrušaitis, attento alle particolarità visive e mentali che gli appaiono come il subcosciente di una cultura, della nostra cultura, ci ha offerto l'insegnamento inesauribile di finzioni cristallizzate nell'arte. Lo specchio diventa, per il nostro "entomologo delle depravazioni" come l'aveva chiamato anni fa Enrico Filippini,¹⁶ un grandioso e magico artificio della visione. Non segue la strada della tecnica, creata dal panorama, dal diorama, ecc.;¹⁷ vuole la leggenda del mito e delle forme.

Lo specchio è un enigma. L'interesse che muove non deriva dall'essere strumento di riproduzione esatta e veritiera. Lo specchio infatti non è innocente: emana l'immagine dell'incanto e del pericolo. Mantiene, al suo interno, l'aura di quel tempo che aveva visto Dioniso ucciso dai Titani mentre si guardava appunto in uno specchio. Gli uomini hanno cercato di scoprire la verità che vi si adombrava. Come ammoniva San Paolo: *per speculum in ae-*

nigmate (1 Cor 13, 12). Non potevamo trovare motto più adeguato per compendiare la ricerca di Baltrušaitis in questo campo. Il punto infatti è lo specchio e l'idea del riflesso secondo due accezioni: una peggiorativa, è una lotta escatologica, l'altra, eccelsa, è una restituzione della luce. L'enigma pone lo specchio in una luce confusa, mentre il chiaro riflesso lo mostra per la gloria del Signore (2 Cor 3, 18). Nella duplice via della sapienza, eccellente caso d'ambiguità, la visione dello specchio introduce lo spettatore a un transito e a una trasfigurazione d'immagini, al di là del tema della salvezza e della redenzione. Ma è come se questa duplicità dello specchio divorasse e venisse divorata da se stessa. Ci troviamo, noi stessi, nel vortice dell'*ouroboros*, disegno sublime e ardimento della contemplazione.

Per Baltrušaitis i luoghi di ricerca sono terre di mezzo: qui scienza e poesia s'incontrano, finito e infinito si congiungono. In modo più semplice, ma per certi versi corrispettivo, W. H. Auden¹⁸ ricordava che forse tutti gli specchi

non sono né lusinghieri né esatti, alcuni abbelliscono, altri sminuiscono, altri restituiscono immagini lugubri, comiche, ridicole, spaventose. Ma il filosofo delle cose straordinarie non ama le soluzioni semplici. Gli interessa la deformazione, la menzogna calcolata, così chiara tra il Rinascimento e l'età barocca. La menzogna rifulge nel cuore delle meraviglie: essa è un'arte dietro cui si aprono verità metafisiche. Nel suo segno vivono le apparizioni di un cervo e di un esercito a Wittenberg nel 1542 (C. Lyco-sthenes, 1557) come prodigio dello specchio di nubi, l'alone e il parelio di F. Zurcher (1865), i movimenti degli automi, i congegni girevoli che fanno apparire scene del deserto o teatri inferi, le scatole catottriche di A. Kircher, di J. Zahn o di Padre Du Breuil nella tradizione di Erone d'Alessandria, i miraggi che improvvisamente appaiono nell'aria, le immagini come emanazioni di corpi (in una specie di olografia mobile). Si vuole afferrare la fantasmagoria con strumenti di precisione; nei testi favolosi la verità si mescola all'invenzione, la malìa del soprannaturale

a quella dell'eccentrico. Lunga è la lista dei "machinamenta", teatri della visione per moltiplicazioni, sostituzioni, rovesciamenti, ingrandimenti, riduzioni, dilatazioni, strozzature delle forme con corrispondenze iconografiche (moltitudini di esseri e cose, esseri compositi, mostri) e soppressione di ogni limite spaziale. Una leggenda della riflessione nel laboratorio dello scienziato: un misto di scienza esatta, visioni insolite e incredibili. L'arte della menzogna mostra un *alter mundus* che, al di là dei giochi, illumina di nuova luce il mondo e la sua rappresentazione.

Nella *Scienza degli specchi* di Rafael Mirami (1582), testo molto citato e caro a Baltrušaitis, si dice che la catottrica deriva da un pensiero superiore in quanto i saggi, attraverso di essa, si rivolgono verso scienze segrete e rare; all'astrologia, alla filosofia naturale, alla Divina filosofia. Ma l'arte magistrale della menzogna non riguarda soltanto la *speculatione*, ma tutte le aberrazioni e gli effetti meravigliosi. Ecco snodarsi la fallacia costruita sulla sapienza

antica, dalla geometria di Euclide alla matematica medioevale. Attorno, tutto un mondo poetico, un universo favoloso e fantastico. Dall'antichità a oggi, specchi e aberrazioni sono oggetti inquietanti. C'è un mistero che va indagato se pensiamo allo specchio del Faro di Alessandria o del Colosso di Rodi, allo specchio come divinazione, ai simulacri invisibili vaganti nel mondo. Sulla meraviglia dello specchio, Baltrušaitis ha dichiarato:

lo specchio è spazio costitutivo della realtà e insieme luogo della sua vanificazione, ricettacolo della verità e della menzogna, moltiplicatore dell'esistente, enigmatico geroglifico del mondo. Troviamo, sin dall'antichità, specchi memorabili in cui appaiono divinità e mostri a sette teste e paradisi terrestri, tesori favolosi, città sterminate. Lo specchio appare come sede della solidificazione e annientamento dell'identità.¹⁹

Recita così il passo del *Salmo* 115 (v. 11): *Omnis homo mendax*. La menzogna è nel mondo ed è dentro di noi.

Esiste insomma un'arte della menzogna diffusa in tutte le attività umane. È un lato del sapere e della tecnica, da sempre. Essa è segno di ingegno, come ha sostenuto Harald Weinrich.²⁰ Tutte le arti nascondono un segreto, per un verso legato alla verità, per un altro legato alla menzogna. Come la poesia e la letteratura sono portatrici di menzogna, così anche l'arte visiva e plastica. Come le parole possono apparire immaginarie, così possono esserlo anche gli elementi che compongono un oggetto visivo. Lo specchio, nel suo dispiegato ventaglio di temi e suggestioni profonde, dal fascino di Narciso alla trasmissione di verità angelica o di falsità diabolica, è dunque capace di restituire la verità o di distorcerla. Dallo specchio nasce un florilegio dei piaceri rari e proibiti legati alla mistificazione e alla deviazione. Le leggi dell'ottica e della prospettiva vengono stravolte dalla zona mediana, tra realtà e inganno. E qui s'apre ancora una volta il capitolo dell'ambiguità e dell'illusionismo, dei luoghi "stregati" di Van Eyck, Memling, Metsys, Velázquez.²¹ Inoltre lo spec-

chio risalta come uno strumento incantato che mette in moto qualcosa di assoluto, è un divorante *mise en abîme* di cui Schwob, George, Gide, Hofmannsthal, Rilke, Cocteau e altri scrittori hanno avvertito il senso e il significato profondi. Georges Rodenbach (*L'ami des miroirs*) ci ha ammonito: la via dello specchio conduce alla follia; lo specchio ruba l'immagine dell'uomo e non gli restituisce il suo corpo.

Tutte queste "grazie mostruose" muovono attorno a un appropriato motto di Cornelio Agrippa che Baltrušaitis si è scelto a esergo del suo studio dell'*Anamorfosi*: "non c'è niente di più periglioso che smaniare con la ragione". Ma che meraviglia farlo, potremmo aggiungere. La seduzione che muovono i libri del nostro "filosofo artificioso" ricorda le sorprese di *iconismi e mirabilia* di Athanasius Kircher, maestro per eccellenza d'erudizione onnivora, tra egittologia, ottica, magia naturale e artificiale, tradizione ermetica e cabalistica, astrologia, musica ecc. Anche in Baltrušaitis ritroviamo le gemme dell'*ars magnetica*, me-

scolanza e connessione di curiosità e saperi secondo formule analogiche. Rifulgono gli ultimi bagliori di *musurgia universalis* e macchine prodigiose. Vi domina, accanto al delirio della verità e della ragione, un'arte tutta speciale della memoria al cui centro troviamo il fuoco di un "illuminismo della menzogna". Perché, oltre a prospettare un catalogo rovesciato dei beni, le cose straordinarie contengono grandezza d'umanità: l'elogio della meraviglia è in realtà un elogio della *vanitas*. Baltrušaitis ha rovesciato i lumi della ragione a favore di una dottrina dell'illusione. Ma, dietro le meraviglie della realtà artificiosa s'apre un discorso sulla fine dell'esistenza e sulla vanità della vita. La vocazione alla libertà e all'*eudaimonia* volta a descrivere una storia altra dell'uomo è in verità una meditazione sulla morte.

Ma come si arriva a una visione morfologica e analogica? È il culto dell'eccesso a giungere paradossalmente, per una perversione metafisica, a questa rappresentazione della *vanitas*. La vacuità e il carattere effimero delle cose

terrene procedono da una segreta apologia del gusto estetico. Il sistema delle forme viene tenuto insieme da un registro di figure alchemiche e esoteriche.²²

In Baltrušaitis riscontriamo una transizione alchemica del tempo. È una concezione ciclica, non storico lineare. L'astrologia per esempio potrebbe fornire il modello di un metodo che connette la vita a più processi. Essa, come riferisce Ernst Jünger,²³ va molto al di là della comprensione biologico-storica, sia dei singoli individui che delle civiltà. Ma vi rintracciamo anche una lettura alchemica dello spazio. In questa chiave l'osservazione della natura, in un parallelismo con l'analisi delle forme, ci ricorda contigue esplorazioni di Elémire Zolla per le quali ci troviamo calati in una rassegna di minerali, piante, animali sottoposti a un trattamento filosofale.²⁴ Nelle *meraviglie della natura* si racconta che cos'era la pietra di luce che permetteva ai Vichinghi di orientarsi fra le nebbie, dell'*acetum* con cui i Romani scioglievano i massi, degli archetipi come colori e ritmi e così via.

La via alchemica è congiunta a una via analogica nei cui meandri si stratifica una speciale arte della memoria. Nell'opera di Baltrušaitis, la cura di un pensiero di tale genere pare chiara sin da *Études sur l'art médiéval de l'Arménie et de Géorgie* (1929), *Stylistique ornamentale du Moyen Âge* (1931), *Art sumérien et romain* (1934), *Survivances des symboles solaires dans l'art du Moyen Âge* (1937), e poi in *Monstres et emblèmes* (1953). Dall'*imagerie* asiatica al Gotico europeo si afferma una filologia alternativa secondo l'aspetto universale della metamorfosi delle forme che vede un confronto di estesi repertori di simboli e allegorie antiche e moderne. In tale contesto il gotico innesta allora categorie particolari, non il sublime e il trascendente, ma il macabro, il grottesco, il mostruoso, il fantastico, l'onirico, il demoniaco. La teoria si volge a suggestioni e caratteri corrispondenti: forme fluide nell'ordine di letture abissali.

Nel panorama descritto del tempo e dello spazio trova eco la lotta tra il sacro e il profano. Il sacro e il profano, di-

chiarava Mircea Eliade, sono valori promiscui, sono due modi d'essere del Mondo, due situazioni esistenziali assunte dall'uomo nel corso della storia. Questi modi d'essere dipendono da differenti posizioni che l'uomo ha conquistato nel Cosmo; sono dimensioni dell'esistenza umana. Nella visione di Baltrušaitis (*Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, 1955) ciò è vero per l'antichità greco-romana che possedeva due aspetti: quello degli dei e degli uomini dove tutto è nobile e quello degli esseri fantastici dalle origini complesse che mostrano nature eterogenee. Ma non è più stato così, egli aggiunge, nelle sue sopravvivenze, cioè nel Medioevo, tirato ora da un lato ora dall'altro. Da qui un universo inquietante e misterioso.

In che modo la stilistica ornamentale e la simbologia prendono consistenza sistematica nell'area della sapienza alchemica? La risposta ci viene da Jung.

Le radici antiche dell'origine arcana sono egizie. Là, nel mito di Iside, possiamo trovare il lavoro di trasformazione

della materia capace di produrre un corpo perfetto senza contrapposizione tra spirito e materia. Baltrušaitis è alla ricerca del cuore segreto della materia e il cerchio dell'*ouroboros*, il serpente che si morde la coda, simbolo dell'Uno Tutto, non a caso è ben presente. Lo storico, l'interprete delle forme della natura diventa così continuatore della creazione riconoscendo questo mondo dalle apparenze bizzarre, ma dallo spirito segretissimo. Qui è l'iconografia, non la chimica, ad attirare l'attenzione. Ed è una macchina della meditazione alla rovescia: un modo per scoprire da un punto di vista *altro* il cosiddetto teatro della memoria. Ma non è una questione di *intentio e dispositio*. Ma del *quaerere et invenire* per una vera e propria corrispondenza speculare all'ordinamento considerato consueto e regolare. Inoltre usa il piacere di digressioni, la *curiositas*, senza spegnersi in un mero girovagare di significazioni e figure, ma per creare un sistema contrapposto, un *theatrum ermeticum*. La tecnica di successione analogica di simboli li mostra, visivamente o invisibil-

mente iscritti, in *vasi mirabili*. Come riporta Carl G. Jung,²⁵ Maria Prophetissa mostra il *vas mirabile* quale congiunzione dell'alto e del basso (come si vede nel libro di Maier *Symbola aurae mensae*): tutto il segreto sta nel vaso ermetico. *Unum est vas*. Per l'alchimista il vaso è qualcosa di assolutamente meraviglioso. È necessario che sia tondo, per imitare il cosmo sferico. È una specie di *matrix* o *uterus* da cui uscirà il *filius philosophorum*, la miracolosa pietra. Non si esige soltanto che il vaso sia rotondo ma che abbia una forma d'uovo. Ora possiamo dire che la materia che contiene il segreto divino è dappertutto, anche nel corpo umano.

Jung²⁶ parla di due forme del pensare: il pensare indirizzato, logico, e il sognare o fantasticare. Il primo serve a comunicare, è faticoso, crea nuove acquisizioni, imita la realtà e influisce su di essa; il secondo opera invece spontaneamente ed è guidato da motivi inconsci, è opposto alla realtà, è improduttivo, relativo ai miti come espressioni di fantasie collettive. La via seguita da Baltrušaitis è

la seconda, nel segno dell'eccentrico, dell'uscita dalla realtà, della magica combinazione. S'apre una vista prodigiosa sull'universo ermetico. Hypnos è volato nei regni dell'illusione.

NOTE

* Parti di questo articolo sono state pubblicate sulla rivista "Ars" nel maggio 2000.

¹ R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, trad. it. Milano 1984.

² Possiamo trovare qualche affinità con gli elogi in uso tra il XV e il XVIII secolo dedicati a personaggi mitologici o favolosi o in onore delle cose più strane.

³ Cfr. J. Baltrušaitis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito* (1985), trad. it. Milano 1985, p. 19.

⁴ R. Caillois, *op. cit.*, p. 48.

⁵ Cfr. J. Baltrušaitis, *Risvegli e prodigi. La metamorfosi del gotico*, trad. it. Milano 1999.

⁶ Cfr. Id., *Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, trad. it. Milano 1973.

⁷ Cfr. Id., *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, trad. it. Milano 1978.

⁸ Cfr. Id., *Aberrazioni: saggio sulla leggenda delle forme*, trad. it. Milano 1983.

⁹ Id., *La ricerca di Iside: saggio sulla leggenda di un mito*, cit.

¹⁰ Id., *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, trad. it. Milano 1981.

¹¹ Cfr. H. Sedlmayer, *La perdita del centro* (1948), trad. it. Torino 1967 e *La morte della luce. L'arte nell'epoca della secolarizzazione* (1964), trad. it. Milano 1970.

¹² G. R. Hocke, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea. Dal 1520 al 1650 e nel mondo di oggi* (1977), trad. it. Roma-Napoli 1989; A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

¹³ Cfr. E. Battisti, *L'antirinascimento* (1962), 2 voll., Milano 1989.

¹⁴ M. Schneider, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiossi catalani di stile romanico*, trad. it. Parma 1998. Vigge qui una particolare corrispondenza tra musica architettura.

¹⁵ *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York 2000.

¹⁶ E. Filippini, *Intervista a Jurgis Baltrušaitis*, "la Repubblica", 1981.

¹⁷ Cfr. L. Daston e K. Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, cit.

¹⁸ W. H. Auden, *La mano del tintore* (1948), trad. it. Milano 1999, p.117.

¹⁹ *Intervista* a "la Repubblica", cit.

²⁰ *Metafora e menzogna* (antologia di saggi stampati in sedi diverse e qui riuniti unitariamente per la prima volta), introduzione di Lea Ritter Santini, Bologna 1976, p. 127.

²¹ Su questi argomenti si veda: C. Limentani Viridis, *Il quadro e il suo doppio. Effetti di specularità narrativa nella pittura fiamminga e olandese*, Modena 1998.

²² Tra gli inventari di tali figurazioni si veda: *Alchimia. La tradizione in Occidente secondo le fonti manoscritte e a stampa*, a cura di M. Gabriele, Milano-Venezia 1986. Un breve ma utile inquadramento del tema si ha in M. Diacono, *Il linguaggio della magia, la magia del linguaggio*, compreso nel catalogo della mostra "Alfabeto in sogno", a cura di C. Parmiggiani, Milano 2002, pp. 151-226.

²³ E. Jünger, *Al muro del tempo* (1981), trad. it. Milano 2000, p.74.

²⁴ Cfr. E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Milano 1976.

²⁵ C. G. Jung, *Il sacro e il profano* (1956), trad. it. Torino 1984, p. 16.

²⁶ Cfr. C. G. Jung, *Psicologia e alchimia* (1944), trad. it. Torino 1981, pp. 239-253.