

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

Patrizia Castelli

La fisiognomica dei demoni nel medioevo

Introduzione

Nelle note che seguono ho inteso trattate delle osservazioni di Baltrušaitis riguardo i demoni nel Medioevo. Allo studioso lituano si deve infatti la teoria riguardante la metamorfosi delle ali pennute di questi in quelle membranate dei pipistrelli. Trasformazione avvenuta, secondo Baltrušaitis, sulla spinta dell'arrivo dei Tartari ai confini dell'Europa ed alla conseguente introduzione di modelli

asiatici. Alla luce di queste considerazioni, egli si configura come uno studioso delle metamorfosi delle forme, senza alcuna aderenza alle linee di interpretazione iconologica e stilistica. Baltrušaitis analizza i ritmi e le geometrie delle forme, il loro flusso e riflusso da un continente all'altro nella dinamica del tempo. Si rivela così uno studioso della continuità, anzi, come lui stesso sottolinea nella *Prefazione al Medioevo fantastico*, attento al rigenerarsi delle fonti antiche: "Il fiorire dell'Occidente gotico non conduce ad

una rottura con i mondi esterni. Anzi si riaccompagna ad un rinnovarsi delle antiche fonti”.¹ Le fonti, per Baltrušaitis, non sono i testi filosofici, letterari o storici, ma semplicemente le linee ed i segni dei quali individua sezioni, parti, duplicità e corrispondenze. I capitoli de *Il Medioevo fantastico* si impernano infatti sulle immagini dei grilli gotici, dei quali si diverte ad individuare ogni segmento, gambe, teste, maschere, seguendone il rinvigorismento nell’opera di Jeronymus Bosch. Cosicché il capitolo dedicato ai demoni fa parte di una costruzione organica volta alla decostruzione dell’intero, al fine di far percepire ai lettori la duplicità dei linguaggi, a partire dall’antichità greco-romana fino al Rinascimento. Questa bifaccialità segna una linea nella storia dell’esegesi iconografica alla quale, in Italia, ha fruttuosamente guardato Eugenio Battisti.² Lo stesso Battisti, infatti, nella *Prefazione* alla prima edizione de *L’Antirinascimento*, nel dichiarare i suoi debiti, cita per fenomeni diversi Haydn, Hocke e Baltrušaitis, il quale “ha studiato, non solo nel ‘Moyen Age’, ma anche nel Rinasci-

mento, sopravvivenze e componenti preclassiche ed esotiche e molti altri aspetti imprevisi ed esoterici della figuratività occidentale”.³

Gli apporti metodologici dei diversi studiosi vengono variamente utilizzati da Baltrušaitis il quale li “sbriciola” nel suo bricolage teorico. Il pensiero di Warburg, Mâle, Panofsky e di Enrico Castelli è asservito alla ricostruzione di quei temi che, cambiando i contenuti, rinascono dopo il Duecento sovraccarichi di figure simboliche e trasposti in nuovi ambiti geografici. Nodo centrale della trasmissione di questi mutamenti, secondo la tesi corrente degli anni Trenta, è l’Islam. In realtà, il lavoro di Baltrušaitis appare talvolta “allucinato”, piegato ad una metodologia contrastante che non riesce a coniugare le forme ai contenuti. Il suo fine è quello di dimostrare la continuità del fluire delle forme dal Medioevo al Rinascimento: “Nel suo possente rinnovamento delle fonti, il Rinascimento attinge spesso a riserve già utilizzate. I suoi esotismi e le sue mostruosità

possiedono radici profonde che partono direttamente dal Medioevo”.⁴

Contro questa interpretazione formalista, ispirata ad August von Schmarsow e a Wilhelm Worringer, si schierò Schapiro, il quale si allontanava dallo studio delle scelte compositive e formali per arrivare a definirle attraverso lo studio degli orientamenti culturali dei gruppi sociali.⁵ Schapiro, infatti, definì l'intreccio tra gli orientamenti culturali dei gruppi sociali e le scelte compositive e formali degli artisti con la formula “modi espressivi degli artisti”, che era già stata usata da C. Rufus Morey, estensore del volume *Early Christian Art*.

Talvolta il percorso di Baltrušaitis è a filo unico, in quanto è sbilanciato proprio dalla volontà di inseguire quelle fonti antiche che pur fanno parte di un mondo nuovo. La sua filologia, a volte, è traballante, e pecca di ingenuità per chi ne voglia seguire il percorso. L'accostare il pensiero di Leonardo a quello di Sung Ti, autore dell'XI secolo, gli permette di inseguire immagini identiche suscitate, a suo dire, da

“forme identiche” e di stabilire contatti tra autori lontani nel tempo e nello spazio. Il suo fine non è la filologia, ma seguire “il gioco delle immagini”. Tuttavia è bene reinserire l'allucinato sogno di Baltrušaitis, originato dai labirinti delle forme, nel contesto della discussione estetica dell'epoca. Non possono essere così sottintesi i suoi maestri nascosti. L'idea della transizione delle forme, a partire dal fondamentale *Stilfragen* di Riegl del 1893 fino a *Xenia* di Schlosser degli anni Trenta, ove l'autore suggerisce l'importanza dello studio della migrazione delle forme dal “bassopiano panonico e sarmatico, fin nel cuore della vecchia Cina”,⁶ gli è di guida. Autori come il russo Boroffka⁷ o il tedesco Ders si erano occupati della migrazione delle immagini. Boroffka, in particolare, aveva seguito lo sviluppo della forma nella scultura asiatica, analizzando le “parti del corpo dell'animale, sempre però con plastica determinatezza, [collegandole] in libera fantasia con teste d'uccello”.⁸ Viene così a cadere la priorità degli studi di Baltrušaitis, al quale, tuttavia, rimane il merito di aver reso celebri, anche ad un

pubblico vasto, attraverso la sua “filologia fantastica”, forme e immagini del Medioevo.

Demoni

“È definitivamente perduto l’essere di cui è impossibile rintracciare il principio e la fine. Il demoniaco è questo *non essere* che si manifesta come aggressione pura: lo stravolto”.⁹ Con queste parole Enrico Castelli apriva l’*Introduzione al Demoniaco nell’arte* che accompagnava l’omonima mostra tenuta a Roma a Palazzo Barberini nel 1952 in concomitanza al Convegno su *Cristianesimo e Ragion di Stato. L’Umanesimo e il demoniaco nell’arte*.¹⁰ Tema conduttore della mostra, del convegno e del documentario realizzato per l’occasione era quello di “un Umanesimo politico e sociale che si faceva sentire ai primordi del Cinquecento”.¹¹ Tuttavia il filosofo metteva bene in evidenza l’aspetto proteiforme dei demoni sottolineando come

questi abbiano, già nelle incisioni tedesche del ’400, quasi tutti una doppia faccia:

Là dove nella natura umana ha sede l’organo della generazione appare un volto; un altro volto nella parte posteriore del demone; un terzo all’altezza dello stomaco. Alle volte anche le ginocchia sono una faccia [...]. Questa bifaccialità o trifaccialità non è niente altro che un modo di rappresentare ciò che non ha la possibilità di esprimere qualche cosa di inconsistente, poiché è soltanto l’apparire di una faccia, cioè è soltanto la facciata di una faccia. Anticipazione allegorica della folla. Preludio al *tutti*, cioè a *nessuno*.¹²

Le osservazioni di Castelli si rivelano di particolare interesse allorché ci si accinge a considerare il percorso di Baltrušaitis nell’ambito del demoniaco e della fisiognomica. Lo studioso si occupò infatti della morfologia del demoniaco in un saggio comparso nel 1955 in *Le Moyen Âge fantastique* e, nello stesso anno, della fisiognomica in un’opera intitolata *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*. Il lungo

capitolo dedicato alla demonologia, tema assai desueto in quegli anni ad eccezione del citato volume di Castelli, mette in rilievo l'affinità tra ali di pipistrello, demoni cinesi e iconografia occidentale. Per quanto riguarda la fisiognomica, se occupa prevalentemente in relazione al dibattito cinquecentesco. In realtà, Baltrušaitis, nello stendere i due saggi, trova materiale comune e si affida ad una letteratura ormai largamente circolante negli anni Cinquanta e che aveva tuttavia elaborato già dalla fine degli anni Venti, quando aveva studiato i contatti tra l'arte europea e quella russa. All'epoca si era interessato prevalentemente delle questioni ornamentali e dei simboli, come fa fede il notevole saggio sulla raffigurazione del sole pubblicato nella "Gazette des Beaux Arts" nel 1937. Tuttavia, in seguito, lo studioso si arricchirà di conoscenze più vaste che andranno al di là della lettura di Focillon, cui farà costante riferimento come ad un maestro ideale. L'incessante ricerca portata avanti da Baltrušaitis in riferimento alle forme ed ai movimenti costituirà il punto di partenza per le sue ricerche sul demoni-

aco e sulla fisiognomica. Nonostante che all'epoca siano ben conosciuti gli scritti di Warburg e di Panofsky, l'autore non sembra avvalersene, anche se talvolta, in modo "criptato", possiamo capire che se ne vale per dimostrare la sua attenzione al metamorfismo cangiante di cui si interessa. Lo stesso Castelli non gli è ignoto, anche se appare di sfuggita in una nota del testo dedicato al demoniaco. Si deve tuttavia percepire il significato e l'interesse dello studioso nei confronti di questo argomento per interpretare criticamente le sue osservazioni e la sua metodologia.

Demoni con le ali d'angelo

Negli anni Cinquanta avevano guardato con attenzione alla questione del demoniaco numerosi studiosi, ma pochi ne avevano delineato l'aspetto iconografico. All'inizio del secolo Emile Mâle si era occupato della tipologia dei demoni aprendo una fortunata stagione che arriverà a Francastel.¹³

Quasi contemporaneamente comparve il fortunato testo di Tenenti su *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, dove si trattava della tipologia del diavolo, delineandone la forma ibrida e bestiale con particolare riferimento ad undici xilografie poste a corredo iconografico di un'edizione quattrocentesca dell'*Ars moriendi*. Sul tema ritornerà successivamente lo stesso Baltrušaitis in *Réveils et Prodiges* (1960) nella sua analisi dei cicli iconografici dell'Apocalisse e dell'Inferno, con particolare riguardo al trionfo dei demoni nell'arte fiamminga. Le opere citate vogliono far riflettere sul fatto che Baltrušaitis non era solo nel tentante universo del demoniaco e che le soluzioni da lui proposte intorno alla tipologia dei demoni avevano radici e specchi negli studi contemporanei.

Tesi di fondo del *Medioevo fantastico* è che le ali da pipistrello di cui vengono forniti i demoni a partire dal primo decennio del Duecento nell'arte occidentale siano ripresi dall'Estremo Oriente. Per provare le sue affermazioni cita una serie di dipinti cinesi ricchi di draghi con proprietà ed

aspetti diversi e tratta anche di uomini con ali di pipistrello definendo “la metamorfosi del chiroterro in uomo e dell'uomo in chiroterro”.¹⁴ Il lungo elenco di immagini e di artisti orientali confrontati con quelli occidentali trova conforto e rigore metodologico attraverso l'analisi degli apporti delle regioni estemo-orientali con l'Occidente, e in particolar modo con l'Italia, secondo quanto aveva suggerito Berenson.¹⁵ A tal proposito ripercorre la storia della marcia verso l'Occidente a partire da Gengis-khan fino al soggiorno dei francescani nel Trecento in Estremo Oriente. Fonti privilegiate sono gli scritti dei viaggiatori a partire da Giovan dal Pian dei Carpinì fino a Jean de Mandeville (1360 ca.). L'interesse verso le prospettive geografiche attrae irresistibilmente Baltrušaitis, anticipato in questo da Wittkower che, nello scorcio degli anni Quaranta, si dedica all'analisi ed alla fortuna di soggetti desunti dall'arte orientale. Di grande interesse è il saggio intitolato *Le meraviglie dell'Oriente: una ricerca sulla storia dei mostri* (1942),¹⁶

che sicuramente servì da guida a Baltrušaitis, il quale, tuttavia, non lo cita esplicitamente.

Di un certo rilievo sono anche le osservazioni dello studioso lituano a proposito dei mercati orientali che riversano le loro merci in Occidente creando un flusso ininterrotto di spezie, schiavi, sete e stoffe. Persino gli abiti risentono di modelli orientali, come i cappelli ornati da “corna meravigliosamente alte e larghe” definite diaboliche da Giovenale degli Orsini.¹⁷ Sulla base di queste note i demoni dalle ali di pipistrello individuati dallo studioso sono definiti attraverso una speciale tassonomia che raggruppa le specie arbore-scenti realizzate ad esempio, da Bosch, Grünewald, Maestro L. Cz, con lunghe orecchie, con le corna e così via. L'identificazione delle diverse tipologie chiarisce bene come Baltrušaitis sia interessato più che all'esegesi teologica e storica delle immagini demoniache, alla loro morfologia, di cui dà ampie casistiche. Teorizza anzi quella “legge” che potremmo definire del “pendolo”, sulla base della quale afferma che “alla tradizione antica si sovrappongono ad un

dato momento le leggende orientali”.¹⁸ Accerta cioè l'esistenza di una circolazione di immagini che, partendo da Occidente, danno vita a nuove ed ibride forme in oriente per ritornare poi “come elemento asiatico che [...] si diffonde in Occidente dopo il '200”.¹⁹

Il ragionamento di Baltrušaitis, già sviluppato per quanto riguarda la morfologia delle forme da Focillon, seguito da Wittkower e, successivamente, da Hugh Honour nella suo volume sulla *Chinoiserie*,²⁰ è un'idea tutta circolare della diffusione di elementi figurativi. Di queste migrazioni di forme, d'altra parte, aveva convincentemente trattato Aby Warburg, ne *Il rituale del serpente*, steso nel 1923 ma pubblicato successivamente nel 1939 sul “Journal of the Warburg Institute”. Lo stesso tema era stato ripreso da Wittkower nel saggio intitolato *L'aquila e il serpente*, apparso nella medesima rivista nello stesso anno. I due autori, tuttavia, percorrono una via diversa da Baltrušaitis, in quanto si fermano soprattutto sulle problematiche mitologiche inerenti il soggetto trattato. Warburg, sulla scia delle inter-

pretazioni antropologiche, utilizzò i materiali raccolti tra il 1895-96 durante un viaggio nel sud-ovest degli Stati Uniti.²¹ Lo studioso amburghese mise in rilievo le credenze rituali collegate all'immagine del serpente. Wittkower parla invece della migrazione di questi rettili e delle aquile nell'ambito delle grandi civiltà: "Dall'India, il mito dell'aquila e del serpente si diffuse nei grandi paesi del Pacifico".²² Di questo itinerario segue le tracce dall'America alla Scizia, per tornare poi, finalmente, alla Grecia ed a Roma, da dove sviluppa la storia di questi simboli nell'ambito della Cristianità che interpreta "il motivo dell'aquila che divora il serpente [...] come metafora del Cristo vittorioso su Satana".²³ È ben evidente che Warburg e Wittkower guardano, non solo alle morfologie, ma anche ai contenuti; Baltrušaitis, invece, analizza in modo dettagliato ciò che è collegato alla forma. Non applica una metodologia esegetica per definire la *facies* dei demoni, che si stemperano nel giuoco delle linee e dei confronti tipologici. Lo studioso ci presenta il diavolo secondo uno schema con-

sueto che fa riferimento ai lavori da poco condotti da Emile Mâle sul romanico in Francia:²⁴

Per molto e molto tempo – afferma Baltrušaitis – l'immagine del diavolo è stata segnata da una contraddizione: maschera animalesca sogghignante, tronco disseccato di abitante del regno della morte, zampe villose armate d'artigli, e ali di uccello, simili cioè a quelle degli angeli.²⁵

Durante il Romanico, i diavoli sono trasformati in "creature striscianti, inette al volo", perdendo la loro dignità dell'ordine degli spiriti. Finalmente, quando ricevono "ali di pipistrello, la loro immagine si conforma alle convenzioni dell'apparenza fisica e, al tempo stesso, alle esigenze della religione: ali di uccello notturno con la membrana tesa sull'ossatura, che non evocano il paradiso, ma diffondono l'ombra di sinistre regioni".²⁶ La genesi e lo sviluppo in area occidentale, secondo lo studioso, partirebbe dal 1210-25, anche se le membrane sono ancora malformate e sui

corpi dei demoni si individuano ali di uccello. Proprio in Italia, a partire da Giotto, i demoni, scacciati dalla città di Arezzo per la volontà di San Francesco, palesano questa tipologia. A conforto di questa opinione riporta anche la citazione di Dante riguardo il Lucifero trifronte che apre le membrane:

Sotto ciascuna uscivan due grand'ali
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar io non vidi mai cotali.
Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello.

Inf. XXXIV, 46-51

La descrizione dantesca testimonierebbe, in poche parole, come, alla fine del Medioevo, l'universo figurativo sia invaso da questi tipo di diavoli "pipistrelleschi". Dante, peraltro, costruisce all'interno dell'*Inferno* l'immagine del demone attraverso un crescendo che parte dall'assenza della

descrizione corporea dei demoni davanti alla città di Dite (VIII, 82-115). Successivamente li descriverà come "demoni duri", cioè ostinati (XIV, 44) e, finalmente, nella prima bolgia dell'ottavo cerchio li appella "cornuti" (XVIII, 35). Nella cerchia dei barattieri, infine, li disegnerà in modo più credibile:

e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire.
Ahi quant'elli era ne l'aspetto fero!
e quanto mi pareva ne l'atto acerbo,
con l'ali aperte e sovra i piè leggero!
L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.
[...]

Là giù 'l buttò, e per lo scoglio duro
si volse; e mai non fu mastino sciolto
con tanta fretta a seguitar lo furo.

Inf. XXV, 29-36; 43-45

Naturalmente, le descrizioni dantesche degli angeli e dei demoni gli offrono l'appiglio per descrivere le ali, come nel caso della scena dell'arrivo sulla spiaggia del purgatorio dell'angelo nocchiero che conduce la barca con "l'etterne penne" invece che con remi e vele (*Purg.* II, 26-36). E così pure delle Arpie Dante dice che "ali hanno late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto il gran ventre" (*Inf.* XIII, 13-14), mentre il mostro appollaiato sulla groppa del centauro Caco viene descritto come un "draco" che se ne sta "con l'ali aperte" (*Inf.* XXV, 23).

Ad onor del vero è bene chiarire quando si incomincia a discutere di Satana e dei pipistrelli. Già nel Vecchio Testamento si hanno rimandi all'immagine del pipistrello. Isaia profetizza che Jahwè verrà a gettare i falsi dèi alle talpe ed ai pipistrelli (2, 20). Baruch schernisce le statue adorate dai pagani dato che queste non possono neppure proteggere il loro volto dal fumo, che le rende nere, e dai pipistrelli e dagli altri uccelli che vi si posano: "Sulle membra e sulle teste [degli idoli] svolazzano le civette, gli allocchi, le ron-

dini, gli uccelli e passeggiano i gatti". Eusebio di Cesarea (*Prep. Evang.* VII, 16 2) e Gregorio Nazanziano (*P.G.*, XXXII, col. 1376) avevano parlato dei demoni come di animali che vivono nelle tenebre. Basilio (*P.G.* XXX, col. 277) addirittura gli assimila ai pipistrelli che fuggono il giorno e avidamente si immergono nelle tenebre.

Già nel IX secolo, i chiroterteri sono collegati esplicitamente ai demoni. L'asceta Elia fa uscire da una grotta sita in Calabria con l'aiuto delle preghiere i pipistrelli quali *facies* del demonio. Dopo la liberazione del sito, il Santo ne prenderà possesso e verrà denominato "speleota".²⁷ I cristiani poi lo eleggono quale simbolo degli Ebrei, in quanto rappresenta il loro rifiuto di vedere la luce del Cristo, la loro ipocrisia e, infine, la loro duplicità: "Io sono uccello, guardate le mie ali / io sono sorcio: viva i ratti".²⁸ In realtà, la combinazione tra i demoni e i pipistrelli nell'ambito della didattica per immagini era già comparsa, assai prima di quanto ricorda Baltrušaitis, proprio nelle scene di esorcismo, là dove, quando il santo vescovo espelle il demone dal corpo

dell'ossesso, fuoriescono diavolicchi e pipistrelli, come ben si vede nella formella bronzea del portale della cattedrale di Gnesen (1170 ca.) e nell'episodio dell'esorcismo della principessa nelle *Storie di San Geminiano* (Porta dei Principi, Modena, Duomo). Il problema delle ali membranate, a mio avviso, si identifica con una questione di tipo teologico che elegge, a rappresentare le ultime discussioni in merito alla materia del demoniaco, forme più appropriate e dettagliate a definire l'ibridismo del demonio. La tipologia dei demoni alati risale, come è ben noto, ad epoca pre-cristiana. Fra tutti i demoni, tuttavia, è bene ricordare l'assiro Pazuzu dalle doppie ali, cioè il vento di sud-ovest apportatore di male (VII secolo a.C., Museo del Louvre). La cresta che corona la testa sembra derivare dai motivi ricavati dalla tipologia dei draghi che, dal XII secolo, sarà una delle caratteristiche più diffuse dell'immagine del demonio. Non può essere inoltre dimenticata l'immagine di Satana raffigurata nel *Commentario all'Apocalisse* del Beato Liebermann (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. B. 31) dove è rappresentato

con le ali appuntite e i piedi grifagni. D'altra parte, la più antica raffigurazione di un demonio pervenutaci lo presenta con le ali. L'immagine fa parte di una miniatura dell'evangelario di Rabula, eseguito in Siria nel 586.

I passi sopraccitati permettono di allargare la tipologia dei demoni ad orizzonti più vasti di quelli tracciati dallo studioso che, invece, propendeva a isolarne la forma in un contesto particolare. Del resto già Bernard Teyssedre aveva messo in dubbio la teoria del lituano. Nel 1985 aveva sottolineato come il pipistrello fosse entrato a far parte dei bestiari moralizzati intorno al 1210.²⁹ Egli individua la "cauve sorris" quale simbolo "del Giudeo cieco ed ipocrita" e quindi del popolo giudaico nel bestiario di Pierre le Picard (1210-1215). L'immagine del pipistrello è scolpita nel corridoio che circonda il coro di Notre-Dame a Parigi e come chiave di volta nella chiesa della Maddalena a Ginevra. Cosicché si può affermare che la moda "tartara" non abbia avuto alcun peso per l'inserimento iconografico. Lo studioso ricorda inoltre la comparsa del diavolo con le ali di pipi-

strello nel salterio detto di Bianca di Castiglia, moglie di re Luigi VIII (1223-26),³⁰ e nel ms. lat. 8846 della Biblioteca Nazionale di Parigi, detto il salterio glossato di Canterbury (ca. 1290). Teysse, così, sposta l'uso delle ali di pipistrello nell'ambito iconografico del demoniaco antecedentemente all'arrivo dei Tartari, anche se riconosce nella rinnovata fortuna di questa tipologia, sviluppatasi nell'ultimo quarto del XIII secolo, l'influenza delle orde asiatiche. Baltrušaitis, invece, non si pone il problema della mutazione della forma in riferimento a discussioni inerenti la questione demonologica: per lui la scelta è subordinata ai mutamenti del gusto. Per comprendere l'inserimento delle ali di pipistrello nella definizione iconografica dei demoni si deve tuttavia trattare della trasformazione di questo soggetto avvenuta all'incirca nel XII secolo, allorché la ripresa dei temi classici aveva riproposto l'immagine dei demoni ibridi, secondo la tipologia di Pan e dei satiri che presentavano all'osservatore attributi caprini: muso, corna, zoccoli, coda e sesso. Russel, equivocamente, ricorda come questa tipo-

logia avrebbe avuto origine probabilmente, a partire dall'XI secolo, "a causa dell'influsso della riforma monastica e dell'interesse che essa ridestò verso i Padri del deserto".³¹ Credo che si possa agevolmente considerare come linea di demarcazione tra i demoni dell'Alto e Basso Medioevo la descrizione data dal monaco Raoul Glaber, dove viene descritto Satana come un personaggio orribile che allontana per sempre l'immagine di Lucifero e delle sue schiere decadute, ma pur sempre entità angeliche. La "costruzione" dei demoni e di Satana, a partire dal quel momento, ne accoglierà tutto ciò che proviene non solo dalla conoscenza delle Sacre Scritture, ma anche dalle testimonianze folcloriche, dai residui delle memorie pagane e dall'inventiva di scrittori religiosi e artisti che, nell'ambito della demonologia, talvolta, si svincolano dalle rigide indicazioni dell'ortodossia. Questo fenomeno sarà ampiamente ridiscusso nell'ambito della Riforma cattolica, quando a Satana ed alle sue schiere verrà restituito un aspetto più umano, sfrondata dagli attributi che gli erano stati dati un tempo.³²

In realtà, lo studioso lituano vuole solamente definire la maschera del demonio, rimandando però alla definizione tassonomica dell'aspetto, senza entrare in merito a significati più profondi. Non possiamo non rilevare come, anche in questo, sia seguace del pensiero di Focillon; allorché evidenzia le dipendenze dell'arte medievale da quella classica, non può fare a meno di ignorare le tracce di quest'ultima. Non a caso è stato ben sottolineato come talvolta i tratti di Cristo siano ripresi da quelli di Orfeo, e come i volti dei demoni siano modellati sulle maschere sceniche di Terenzio.³³ Tuttavia Baltrušaitis va al di là di questa ipotesi e forza la fisiognomica del demonio assimilandola a tipologie cinesi. Sulla scorta di Leroi-Gourhan,³⁴ il quale individua un gruppo di pipistrelli negli ornamenti in bronzo del periodo Chou (XI-III sec. a.C.), identifica non solo demoni con ali di pipistrelli, ma corpi umani con teste appuntite di uccello, ali tese di una membrana simile a seta che identifica in una pittura attribuita all'epoca T'ang (618-916), indicata da Stein come opera di Tun-huang.³⁵ Sor-

prende il fatto che non si sia fermato sulle implicazioni estetiche che, all'epoca, in Cina fecero proliferare le tipologie dei demoni secondo quei modelli fantastici. Han Fei (?-324 a.C.) ricorda infatti come sia "più facile dipingere fantasmi e spiriti che raffigurare cani e cavalli perché tutti hanno visto gli animali, mentre a fantasmi e spiriti si possono dare le forme più bizzarre". L'avvertimento del filosofo perdurò nel tempo, tanto che i demoni sopravvivono nell'universo iconografico della Cina, denunciando una grande varietà di tipologie che, talvolta, vengono a identificarsi e a fondersi con elementi naturali. Montagne, aria e forme del paesaggio nell'anno 1000 si integrano con draghi e fenici che l'imperatore Huangti pose nei costumi ufficiali.³⁶

Appare evidente che le forme dei demoni cinesi sono frutto non tanto di discussioni teologiche, bensì delle invenzioni degli artisti svincolati, nei primi secoli, dal problema della rappresentazione mimetica delle forme, questione parallelamente affrontata in Occidente. Appare evidente che l'ossessiva descrizione da parte di Baltrušaitis nei confronti

della maschera del demoniaco propone allo storico una via basata sullo snodarsi dei semplici ornamenti. La cresta dei sauri viene trapiantata ovunque: rettili con testa umana, bipedi e quadrupedi; anzi è posta sulla spina dorsale, sulle braccia e sulle gambe dei demoni, parimenti alle vesti dei cavalieri e delle loro cavalcature, come nel famoso disegno di Jacopo Bellini conservato al Louvre. La citata divisione tassonomica che distingue le diverse tipologie dei demoni ci porta alla definizione del regno silvestre ed allo scontato connubio tra queste creature e la natura stessa. A tal proposito ricorda la pala di Isenheim di Grünewald (1516): “Il loro vello è frastagliato – avverte Baltrušaitis – come fosse fatto di foglie morte e sulla loro testa cresce una dura vegetazione, la stessa che troviamo su un mostro del pavimento rinvenuto tra le rovine di Quara-qogo nell’Asia centrale (VIII-IX secolo)”.³⁷ Tali demoni si muovono in questo paesaggio scosceso rievocatore dell’Estremo Oriente. Ma è soprattutto l’affinità tra i demoni e il paesaggio che ci porta a considerare l’elemento unitario che definisce l’ambito dello

studio del Baltrušaitis, il quale propone una tassonomia del paesaggio e dei suoi ‘abitanti’. Nel capitolo *Prodigi estremo-orientali*, a proposito della natura ‘criptata’, sottolinea come l’Oriente abbia caratterizzato l’Inferno gotico e, attraverso un’analisi dei bestiari e delle enciclopedie come il *De naturis rerum* di Thomas di Cantinpré, definisce tipologie di mostri e di meraviglie, e tra questi pone anche la figurazione dell’albero araldico che deriva da un *wakwak*. Ancora una volta fa riferimento ai tratti di fantasia inventati all’epoca T’ang per delineare la struttura delle montagne. Queste sono rappresentate con la faccia del diavolo o con lo scheletro di un uomo. Cosicché questa tipologia ritorna, passando attraverso l’Islam, in Occidente, dove Bosch fa trionfare il genere nelle sue allucinate rappresentazioni dei paesaggi che, talvolta, divengono soggetto nel soggetto.³⁸ Si sposa a questa tradizione la *Tentazione di Sant’Antonio* di Bosch che sincretizza il congiungimento tra demoni e natura. Già Enrico Castelli, a tal proposito, aveva notato una fondamentale categoria, nell’ambito del demoniaco,

che definisce “il celato”: “Esseri che si nascondono popolaro i quadri [...]. Si nascondono per farsi cercare [...], farsi intravedere, cioè nascondersi per essere cercato”.³⁹ La natura racchiude, nasconde “nature incompatibili con il mondo dell’eremita e del Santo in genere, che si rifugia nel bosco”.⁴⁰ Il mondo naturale, nell’opera di Bosch e di Bruegel, si anima all’unisono con i demoni che la percorrono e talvolta anche con gli oggetti inanimati che acquistano la loro vitalità.

L’inquietante aspetto dell’universo ci pone di fronte all’esigenza di chiarire gli interessi di Baltrušaitis nei confronti dell’indagine riguardo la consistenza stessa della natura. Qualche anno dopo il *Medioevo fantastico* lo storico si occuperà, come è ben noto, di anamorfosi e fisiognomica che, all’epoca, già occupavano un largo spazio dei suoi interessi. Tuttavia sia nel *Medioevo fantastico*, sia in *Risvegli e prodigi*, non fa esplicito riferimento alla trattatistica sulla fisiognomica. È certo il prodotto combinatorio e selettivo che permette a Baltrušaitis di coniugare, sulla scorta di

quanto aveva affermato Leonardo, “diavoli e paesi”, allorché, nel trattare delle invenzioni, aveva suggerito di osservare le macchie che si formano sia sulla superficie dei muri, sia sulle pietre naturali:

Li quali sebbene sieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nuove invenzioni, sì di componimenti di battaglie, d’animali, d’uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché sieno causa di farti onore. Perché nelle cose confuse l’ingegno si desta a nuove invenzioni. Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra di quelle cose che vuoi figurare, come le membra degli animali, e le membra dei paesi, cioè sassi, piante e simili.⁴¹

L’idea di Leonardo è alla base dell’interpretazione di Baltrušaitis riguardo “la mescolanza di corpi viventi e materie inorganiche”. Fa anzi appello a quegli oggetti che nell’immaginario del demoniaco vengono muniti di artigli,

denti, turbolenze e ferocia animale. Naturalmente, la considerazione dello studioso è fondata sull'accezione della cognizione di fantasia. Non sfugge la sua esigenza di trovare agganci al mondo orientale, come nel caso della "ricetta di pittura" descritta da Sung Ti nell'XI secolo:

Scegliete un vecchio muro in rovina, stendete su di esso un pezzo di seta bianca. Guardatelo poi sera e mattina, finché attraverso la seta possiate vedere questa rovina, le sue protuberanze, i suoi livelli, gli zig-zag, le fenditure, fissandoli nel vostro spirito e nei vostri occhi. Fate delle prominente le vostre montagne, delle parti più basse le vostre acque, degli incavi i vostri burroni, delle fenditure i torrenti, delle parti più chiare i punti più vicine, di quelle più oscure i punti più lontani. Fissate tutto ciò profondamente in voi e ben presto vedrete uomini, uccelli, piante, alberi e figure che volano o si muovono in mezzo ad essi. Voi potrete allora usare il pennello seguendo la vostra fantasia. E il risultato sarà una cosa del cielo e non dell'uomo.⁴²

Pare evidente, in questo contesto, che il dominio della fantasia produce risultati che vanno al di là dei modelli naturali. L'ibridismo dei demoni si congiunge così al paesaggio delle rocce antropomorfe. Questo trasformismo della natura si collega apertamente allo stato di disagio dal soggetto preso rappresentato.

Il connubio tra paesaggio, demoni e mostri

È impossibile analizzare i soggetti demoniaci presi in considerazione da Baltrušaitis senza definire la sua idea di fisiognomica collegata al suo modo di interpretare gli oggetti. A prescindere dal fatto che il corrispondente termine arabo *firasa* definisce il modo di scrutare e di guardare fisso, il modo di osservare dello studioso insegna al lettore un sistema tassonomico di percepire e intendere lo spazio popolato di diversi soggetti. Le sue osservazioni a proposito delle innovazioni operate da Bosch e di Bruegel nei cicli

delle *Tentazioni* rispetto al fantastico rinvigoriscono la specie dei mostri, segnano una attenzione specifica verso la definizione di una nuova tassonomia del demoniaco. Soprattutto Bruegel, secondo Baltrušaitis, eccelle in queste combinazioni: un orciuolo con le braccia, un barile con quattro zampe, alcuni edifici e un mulino con lineamenti umani, casseforti in lotta con i salvadanai, propongono un nuovo universo del fantastico. “Le cose inanimate – osserva Baltrušaitis – attaccano gli uomini che le hanno fabbricate. La rivolta è generale”.⁴³ Della rivolta, tuttavia non cerca di dare una spiegazione, salvo ad individuare la tipologia di questi esseri demoniaci che fa derivare, in questo caso, da modelli giapponesi della metà del Trecento.

A tal proposito, indica infatti l'immagine di Yorimitsu eseguita da Tosa Mitsuaki a metà del XIV secolo. Qui il protagonista è assalito dai demoni raffigurati in *facies* di bestie, da un uomo dalla testa di valigia con gli occhi e una bocca per serratura e persino da un coltello semi-inguainato che cammina su due zampe. Viene spontaneo avvicinare con gli

occhi disincantati del critico odierno questi oggetti ai fumetti ed ai film di animazione di Walt Disney, ove gli oggetti inanimati acquistano vita e moto propri con effetti, a volte, demoniaci. Secondo Baltrušaitis questa sorta di bestiario in rivolta viene ripreso da vasi plastici greco-romani, di cui l'Islam ha recuperato la tradizione nel Duecento e nel Trecento e, anzi, spinge la sua interpretazione fino a riproporre immagini provenienti dal Giappone. Tuttavia è bene ricordare che in un noto testo del II secolo dopo Cristo, *Il pastore di Hermas*, compare un mostro composito. Nella quarta visione, prefigurante la grande persecuzione che si avvicina e l'annuncio della fine del mondo, davanti al narratore si palesa un mostro gigantesco, lungo circa cento piedi, dalla testa simile ad una ceramica dipinta nei quattro colori simbolici: nero, sangue, rosso fuoco, oro e bianco. Dalla sua bocca fuoriescono locuste infuocate, immagine, questa, che rimanda all'ibridismo delle specie, fattore che costituisce, ancora oggi, un mezzo per destare l'orrore e che l'antropologa Mary Douglas definì “inquietu-

dine tassonomica”. D'altra parte lo studioso, nel mettere a fuoco la comparsa di questi *monstra* e dei demoni nelle *Tentazioni di Sant'Antonio* realizzate da Bosch e da Bruegel, facendo riferimento al testo di Atanasio da cui sono tratti i soggetti, non si pone il problema dell'inserimento di una popolazione di oggetti terrificanti nell'ambito della storia rappresentata. A tal proposito si limita a rilevare per le raffigurazioni fiamminghe, un “assalto unico e in cui i mostri demoniaci non hanno più un rapporto diretto con le fonti letterarie”.⁴⁴ Castelli, invece, per lo stesso soggetto propone una lettura dettata da una interpretazione filosofica che spiegherebbe il fondamento dell'assalto demoniaco al santo, che definisce il sentimento dello “strazio”:

E il Santo è assalito da un ripetersi di forme informi, vale a dire: è sottoposto allo strazio di visioni dicotomizzate ad oltranza. È il supplizio di resistere a ciò che non ha senso, o che ha senso iniziale. Perché quel senso iniziale è veramente demoniaco: ci porta alla soglia della comprensione.⁴⁵

A riprova di ciò cita la *Tentazione* del Prado, nella quale una piccola torre con due gambe di scimmia uscenti da due finestre si avvicina all'eremita e dove un pinnacolo sollevato a guisa di coperchio sovrastato da un'asta ha un due braccia umane che impugnano un martello di legno. È presente anche un elmo e una minutissima mano con un coltello ed una scala. Tutto ciò starebbe a simboleggiare la “seduzione dell'intelligibile”, restituita attraverso oggetti comuni che perdono significato nell'analisi complessiva, mentre singolarmente sono percepibili: le gambe sono gambe, la torre è una torre, un pinnacolo è un pinnacolo. Parimenti è una faccia umana anche quella che affiora nello stagno, mentre, in realtà, non è altro che la parafrasi dell'essenza infernale. Queste ‘forme’ che si muovono intorno al Santo sono state lì rappresentate per definire la tentazione che sta nell'interrogativo della comprensione.⁴⁶ Fatto sta che questi demoni-brocca con il naso a trombetta, come quelli raffigurati nel *Nel carro di fieno* di Bosch, rompono i parametri estetici contemporanei, facendo ri-

flettere lo spettatore di ieri e quello di oggi sul significato della demonicità e del “celato” che viene anche a confrontarsi con l’idea dell’immobilità. Il monaco, infatti, è rappresentato immobile mentre le forze del male lo attorniano. Questi, secondo Baltrušaitis, è seduto come Gotham ai piedi di un albero, ma in realtà non fa riferimento a quel primato dell’immobile sul mobile che indica la vittoria del divino sul demoniaco.

Non mi sembra privo di significato accostare queste sue considerazioni a quanto scrisse nel contemporaneo saggio pubblicato nel 1953 intitolato *Monstres et emblemes*, dove mette in rilievo come le fantasie del Cinquecento siano fatte emergere “dagli strati più profondi del Medioevo”. Così segnala, per l’esuberanza delle forme e delle invenzioni, *Les songes drolatiques de Pantagruel*, pubblicate nel 1565, dove, ad esempio, compare una brocca con gambe e testa.⁴⁷ Non si pone tuttavia la domanda perché i pittori e i loro committenti apprezzino l’inserimento di questi esseri demoniaci che si identificano con il trasformismo del demo-

nio. Non si pone cioè il problema dell’animazione di questi oggetti che compaiono nei dipinti. A questo punto si deve fare una riflessione a proposito del rituale esorcistico che, all’epoca in cui sono realizzati i dipinti, è ben strutturato. Nella manualistica esorcistica si propongono infatti formule e rituali di benedizione non solo per gli ossessi, ma anche per il cibo che viene introdotto nel corpo e anche per una lunga serie di oggetti comuni, come ad esempio le verghe, l’inchiostro, i calamai, mettendo così in evidenza la possessione anche delle cose inanimate da parte dei demoni.⁴⁸ Basta sfogliare un repertorio fondamentale come le *Disquisitiones magicarum* di Martin del Rio per avere una serie di testimonianze.

Baltrušaitis e le gerarchie dei demoni

Il capitolo dedicato alle ali di pipistrello è concluso da alcune osservazioni riguardanti i demoni cinesi. Baltrušaitis,

come al solito, mette in rilievo l'importanza di viaggi per spiegare il transito delle merci e delle opere d'arte in Occidente e come "la diffusione degli apparati civilizzatori di un popolo superiore è opera di una forza brutale".⁴⁹ Il lituano, in questo contesto, sottolinea come l'impronta lasciata dalle forme "nei diversi centri artistici non è sempre la stessa; anzi il loro contributo varia secondo il luogo e il momento".⁵⁰ Lo studioso, nello spiegare il prestito che l'Occidente ha avuto dall'Oriente, nota come l'immagine del diavolo sia arricchita "con la mediazione del popolo di satana". Questi demoni, nella forma dei Mongoli venuti direttamente dal *Tartarus*, si diffondono ad ovest in un terreno propizio. L'Inferno cristiano, in questo contesto, identificato con il *Tartare*,⁵¹ accoglie le tipologie dei demoni cinesi. Con un ardito accostamento, lo studioso riprende il testo evangelico "Ho visto Satana cadere dal cielo come un fulmine". Questa immagine mette in rilievo la dipendenza dell'Inferno cristiano da immagini orientali. Sembrava infatti che il Tartaro avesse un posto predestinato ad acco-

gliere il dio della tempesta e del tuono. Tali osservazioni gli permettono di seguire l'itinerario dell'ingresso del diavolo-folgore nella tradizione cristiana, facendo riferimento ad un particolare evento storico. A tal proposito ricorda una cintura particolare nella quale è inserita una pietra di cui in Cina si servono contro il tuono. Questo oggetto fu inviato al re da Guillaume Boucher attraverso Rubrouck nel momento in cui lascio Qaraqorum. In modo sintetico, ma conciso, Baltrušaitis ricostruisce la sopravvivenza del diavolo-folgore nella tradizione demonologica occidentale. Non esita, con la solita disinvoltura, a citare i capisaldi di questa credenza per dimostrare il legame tra Occidente e Oriente. Nomina così Cornelio Agrippa nella *De occulta philosophia*⁵² e, successivamente, Johannes Wier, i quali pongono il diavolo-folgore al sesto ordine degli spiriti malvagi, ovvero: "le potenze aeree che si mescolano fra i tuoni, i fulmini e i lampi".⁵³ Secondo Baltrušaitis, l'idea di questo diavolo-folgore sarebbe sopravvissuta al Medioevo. Naturalmente, nell'accostare questi due mondi, non si preoccupa

di seguire la storia della demonologia. Evita, ad esempio, di citare il *De natura daemonum* di Sant'Agostino o il commento di San Basilio ad Isaia dove questi parla dei corpi dei demoni fatti di aria e di fuoco. Si limita a citare o meglio ad isolare le considerazioni che privilegiano un legame tra Cina ed Europa. Un ultimo elemento glielo fornisce Pierre de Lancre, che aveva condotto una campagna nella regione di Bordeaux su mandato del re di Francia contro la stregoneria.⁵⁴ Nel suo trattato, intitolato *Tableau de l'incostance des mauvais anges et démons*, emerge una curiosa osservazione a proposito della migrazione dei demoni e degli spiriti maligni cacciati dell'India e dal Giappone, in quanto questi "Si sono trasferiti in massa nella Cristianità e, avendo qui trovati favoreli sia i luoghi sia le persone, ne hanno fatto la loro dimora principale e a poco a poco si sono resi padroni del paese".⁵⁵ La memoria di questa migrazione permette a Baltrušaitis di riallacciarsi all'epopea asiatica del diavolo che, a suo avviso, parte con la minaccia dei Tartari all'Europa. Con uno stretto giro di vite definisce ar-

riva ad affermare che i demoni, anche ai nostri tempi, conservano gli aspetti di cui si sono rivestiti durante il Medioevo. Tuttavia dimentica di sottolineare come, già nel Cinquecento, divulgatori quali Vincenzo Cartari, nelle *Imagini de i dei de gli antichi*, nel proporre ai lettori gli dèi orientali o quelli messicani costruisse una nuova mitologia dove il demonio aveva nuova vitalità. Per Baltrušaitis le "ali del pipistrello sono diventate il [...] segno emblematico" dei demoni. Sono anzi il simbolo di un mondo esotico che presiedette in Occidente alla definitiva costituzione del sostrato dell'iconografia demoniaca. Credo tuttavia che queste ali siano di per sé generatrici di altri mostri, ad indicarne il senso della loro continuità come quelle dell'ineffabile vampiro creato dalla fantasia di Stoker. Non sono invece d'accordo sulla genesi di questa tipologia sotto la spinta dei Tatars, immagine questa che probabilmente fu messa a fuoco attraverso le molteplici letture dello studioso lituano che, sicuramente, ebbe presente l'opera di Soulier quale guida nel suo itinerario verso l'Oriente ben più di quanto

appaia.⁵⁶ D'altra parte ciò non sminuisce l'importanza dell'opera di Baltrušaitis che, come lui stesso enuncia, segue la morfologia del fantastico. Infatti nella *Prefazione* ricorda come i capitoli del volume trattino di apporti dei mondi esterni "nell'ambito del sovrannaturale", trovando "un fondo e un'intenzione comuni nell'irrealismo fantastico, che, per definizione è costantemente associato a universi lontani, sia nel tempo sia nello spazio".⁵⁷ Egli intende mettere a fuoco il perenne dualismo del Medioevo che "nella sua ricerca della realtà, spazia continuamente verso regioni lontane e chimeriche, e conserva, sino alla fine, la propria universalità".⁵⁸ Baltrušaitis è uno studioso delle forme, non dei contenuti, e delle prime tracce, sulla strada di Focillon, gli itinerari.⁵⁹

NOTE

- ¹ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, trad. it. Milano 1973, p. 36.
- ² E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano 1962 (ed. accresciuta Garzanti, Milano 1989).
- ³ *Ibid.*, p. 9.
- ⁴ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, cit., p. 279.
- ⁵ G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 306-307.
- ⁶ J. Von Schlosser, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, trad. it. Bari 1938, pp. 146-147.
- ⁷ G. Boroffka, *Über skytisches Kunstgewerbe*, in *Bossert Gesch. D. Kunstgewerbes*, I, Berlin 1928 (trad. ingl. *Scythian art*, London 1928).
- ⁸ J. Von Schlosser, *Xenia*, cit. p. 146.
- ⁹ E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte. Il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze 1952, p. 11.
- ¹⁰ "Atti del II Convegno Internazionale di Studi Umanistici" (Roma, 5-8 aprile 1952), a cura di E. Castelli, Roma-Milano, s.d.
- ¹¹ *Ibid.*, p. X. Sull'argomento vedi S. Geruzzi, *Il "Demoniaco nell'arte" nel pensiero di Enrico Castelli*, Università degli Studi di Ferrara, tesi

di laurea a.a. 1994-95, relatrice prof. P. Castelli e, dello stesso, *Il demoniaco e il paesaggio dei "pittori teologi" del Cinquecento nel pensiero di Enrico Castelli*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze 1998, pp. 253-266.

¹² E. Castelli, *Il demoniaco*, cit., p. 12.

¹³ P. Francastel, *Mise en scène et conscience: le diable dans la rue à la fin du Moyen Âge*, in *Cristianesimo e ragion di stato*, cit., pp. 195-204.

¹⁴ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, cit., pp. 165-166.

¹⁵ B. Berenson, *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, "Burlington Magazine", VIII, 1903, pp. 3-36, 171-184; Id., *Sassetta*, Firenze 1946.

¹⁶ Ora in R. Wittkover, *Allegoria e migrazione dei simboli*, trad. it. Torino 1987, pp. 84-132.

¹⁷ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., p. 182.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ H. Honour, *Chinoiserie. The Vision of Chatay*, London 1961 (trad. it. Firenze 1963).

²¹ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, trad. it. Milano 1998, p. 74.

²² R. Wittkover, *Allegoria*, cit., p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* [1923], 2 voll., Paris 1958.

²⁵ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., p. 159.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ C. D. Fonseca, *La dedicazione di chiese e altari tra paradigmi ideologici e strutture istituzionali*, "Atti della XXXVI Settimana di studio del CISAM", Spoleto 1988; A. M. Orselli, *Tipologie del demoniaco nel tardo antico cristiano*, in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, "Atti del convegno di studi" (Roma, 30 giugno-3 luglio 1988), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo 1998, pp. 21-38, qui p. 33.

²⁸ L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956, t. II, 1, p. 62.

²⁹ B. Teyssedre, *Il diavolo e l'inferno ai tempi di Gesù*, trad. it. Genova 1991, pp. 283-284.

³⁰ Paris, Arsenal, ms. 1186.

³¹ J. B. Russel, *Il diavolo nel Medioevo*, trad. it. Roma-Bari 1987, p. 96.

³² I. Grübel, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum cristlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung der Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter un Gegenreformation*, München 1991; P. Castelli, *Das Bild Satans in der Tractatliteratur der Gegenreformation*, "Zeitsprünge. Forsshungen zur Frühen Neuzeit",

I, 3/4, 1997, *Aspekte der gegenreformation*, a cura di V. von Flemming, pp. 895-937.

³³ M.-M. Davy, *Initiation a la symbolique romaine (XII^e siècle)*, Paris 1968, p. 18; M. Barash, *The Mask in European Art: Meanings and Functions*, in Id., *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York 1994, pp. 46-77.

³⁴ A. Leroi-Gouhran, *Bestiaire du bronze chinois de style Tcheou*, Paris 1936.

³⁵ A. Stein, *The Thousand Buddhas; ancient Buddhist paintings from the cave-temples of Tun-huang on the western frontier of China*, London 1921, tav. XLV.

³⁶ L. Yutang, *Teoria cinese dell'arte*, trad. it. Milano 1967, p. 83.

³⁷ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., p. 171.

³⁸ Sull'argomento vedi S. Geruzzi, *Il demoniaco e il paesaggio*, cit.

³⁹ E. Castelli, *Il demoniaco*, cit., p. 27.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹ Leonardo, *Trattato della pittura*, cit. in J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., pp. 218-219.

⁴² J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., p. 219.

⁴³ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁵ E. Castelli, *Il demoniaco*, cit., pp. 24-25.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 25-26. Sul significato di questa analisi in rapporto al pensiero filosofico di Castelli è da vedere S. Geruzzi, *Il demoniaco e il paesaggio*, cit.

⁴⁷ Sull'argomento vedi M. Jeanneret, *Introduzione a I sogni "drolatiques" di Pantagruel. Centoventi incisioni attribuite a François Rabelais*, trad. it. Pisa 1991, pp. VII-XLV; M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*, Milano 1999, pp. 144-145.

⁴⁸ Sugli esorcismi vedi P. Castelli, *Il Baculus Daemonum di Carlo Olivieri. Demoni ed esorcismi a Gubbio e la discussione sulla possessione nella riforma cattolica*, in *Storici, filosofi e cultura umanistica a Gubbio tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Castelli e G. Pellegrini, Spoleto 1998, pp. 375-437.

⁴⁹ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., p. 188.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁵¹ *Ibid.*, p. 193.

⁵² Baltrušaitis cita l'edizione francese dell'opera, stampata a La Haye nel 1727 (lib. III, p. 79). Per un'edizione aggiornata e commentata vedi Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia libri tres*, lib. I, cap. LII, a cura di V. Perrone Compagni, Leiden-New York-Köln 1992.

⁵³ Cit. *ibid.*, p. 194. Baltrušaitis non cita dal testo originale ma da una traduzione francese (cfr. *ibid.*, p. 327, nota 179). Per alcune indica-

zioni bibliografiche vedi la scheda di G. Bosco in *Bibliotheca Lamiarum. Documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di P. Castelli, Pisa 1994, pp. 148-149 e per alcune integrazioni vedi, di chi scrive, "Donnaiole, amiche de li sogni" ovvero i sogni delle streghe, *ibid.*, pp. 35-85: 78, nota 136.

⁵⁴ Cfr. H. C. Lea, *Materials Toward a History of Witchcraft*, a cura di A. C. Howland, Philadelphia 1939, pp. 1292-1304 e inoltre la scheda di G. Bosco in *Bibliotheca Lamiarum*, cit., pp. 173-175.

⁵⁵ P. De Lancre, *Tableau de l'incostance des mauvais anges et démons*, Paris 1612, p. 39; in J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., p. 194.

⁵⁶ G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924.

⁵⁷ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo*, cit., p. 36.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ J.-F. Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris 1989, pp. 11-110, qui pp. 28 sgg.; ma vedi anche J. Bony, *H. Focillon ou la généalogie de l'unique*, in *Henri Focillon*, Paris 1986.