

## 9.

Maddalena Mazzocut-Mis

# Sopravvivenze, risvegli e ripetizioni formali

La metodologia di Jurgis Baltrušaitis

[Maddalena.Mazzocut-Mis@unimi.it](mailto:Maddalena.Mazzocut-Mis@unimi.it)

---

1. – Le nozioni di “sopravvivenza” e di “risveglio” delle forme rappresentano due tra le tante “eredità” che Jurgis Baltrušaitis riceve dal maestro Henri Focillon. Il loro incontro risale alla fine del 1924 (Focillon è dal 1925 titolare della Cattedra di Archeologia e di Storia dell’arte del Medioevo alla Sorbona) anno in cui si determina una svolta decisiva nella vita intellettuale di Baltrušaitis. A Parigi Baltrušaitis, lituano d’origine, segue i corsi del maestro e presenta un *exposé* sull’analisi del gesto nell’arte, che gli vale l’apprezzamento di Focillon, il quale gli propone di iniziare quello studio che poi sarebbe sfociato nella tesi per il *doctorat en lettres*, pubblicata nel 1931 con il titolo *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (riedita nel 1986, ampiamente modificata, con il titolo *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*), da cui traiamo le pagine tradotte in appendice.

*La Stylistique ornementale* – insieme a *Risvegli e prodigi* e *Medioevo Fantastico* – risente fortemente delle influenze focilloniane e in particolare delle nozioni di “sopravvivenza” e di “risveglio”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Di Baltrušaitis si vedano *Etudes sur l’art médiéval en Arménie et en Géorgie* (“Prefazione” di H. Focillon, Leroux, Paris 1929); *Art sumérien, art roman* (Leroux, Paris, 1934); *Le Problème de l’ogive et l’Arménie* (Leroux, Paris 1936); *Cosmographie chrétienne dans l’art du Moyen Age* (edizioni La Gazette des Beaux-Arts 1939); *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l’art gothique* (Armand Colin, Paris 1955), riedito in francese nel 1972 senza modifiche, tradotto in italiano nel 1973 da F. Zuliani e F. Bovoli (“Introduzione” di M. Oldoni) con il titolo *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell’arte gotica* (Adelphi, Milano), ripubblicato negli Oscar Studio Mondadori nel 1977 e nel 1981 riedito da Flammarion con aggiunte e modifiche eseguite da Baltrušaitis, pubblicato nella nuova versione in Italia, nel 1993, da

In *Risvegli e prodigi*, Baltrušaitis riprende l'idea di Focillon secondo la quale l'arte gotica risveglia il fantastico romanico e l'approfondisce, osservando che il Gotico ricupera 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 apporto 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. 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).

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. Baltrušaitis 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 sec., non sono il debole lascito, 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. C'è un fiume sotterraneo che fa affiorare le forme e le fa rivivere, un fiume che sgorga naturalmente solo quando esse non incontrano più ostacoli.

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 ambienti che risultano essere i più lontani e quindi inaspettati. Infatti Baltrušaitis inse-

---

Adelphi, con lo stesso titolo e la stessa traduzione di F. Zuliani e F. Bovoli; *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique* (Armand Colin, Paris 1960) ristampato da Flammarion nel 1988 senza alcuna modifica rilevante, ma con il titolo *Réveils et prodiges. Les Métamorphoses du gothique* e nel 1999 tradotto in italiano da M. Infurna e pubblicato da Adelphi con il titolo *Risvegli e prodigi*. Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche*, Mimesis, Milano 1999.

---

gue le forme 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”<sup>2</sup>.

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 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 si trova proiettato. Una teratologia capace però di nascondere un piano, un modello, uno schema geometrico che la rendano intelligibile.

Se 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” – il regno delle immagini e delle forme gotiche viene stabilito, al contrario, “distruggendo ciò che lo precede” – sebbene mai abbandonando il suo aspetto mostruoso. In effetti i sistemi adottati dal Gotico non sono tutti naturali, né del tutto nuovi.

Essi presentano un lato meraviglioso fatto di risvegli e di prodigi che vediamo svilupparsi parallelamente all’espansione del ‘realismo’. I cicli fantastici rinascono e di continuo si rifondono in quella stessa sfera da cui sono stati virtualmente esclusi<sup>3</sup>.

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 susulti, 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

---

<sup>2</sup> J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico* cit., p. 102.

<sup>3</sup> J. Baltrušaitis, *Risvegli e prodigi* cit., p. 15.

evolve in maniera discontinua: più strano, più stupefacente sino alla fine del Trecento, più drammatico nel Quattrocento e nel Cinquecento <sup>4</sup>

Già Focillon 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 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.

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 <sup>5</sup>. 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 assai 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” <sup>6</sup>.

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 spazio-temporalmente 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 intermedia-

---

<sup>4</sup> J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico* cit., p. 293.

<sup>5</sup> Cfr. J. Baltrušaitis, *L'Eglise cloisonnée en Orient et en Occident*, Editions d'Art et d'histoire, Paris 1941.

<sup>6</sup> J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman* cit., p. 6.

rie non svolgono la stessa funzione e non hanno tutte 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”<sup>7</sup>, il cui valore tematico, il cui significato, il cui contesto sono tuttavia enormemente cambiati.

2. – Per Baltrušaitis la scultura romanica è “sistema”. Negli *Etudes sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, come d'altra parte ne *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* – e quindi nella sua versione rivisitata *Formations, déformations* – egli descrive la fondamentale “legge d'attrazione della cornice” (adattamento della figura animata alle linee di una cornice geometrica) che, insieme alla legge dell'*orrore del vuoto*, esprime la grande ipotesi che sorregge il suo lavoro: ogni invenzione plastica dipende fondamentalmente dall'architettura e vi si conforma. Questa analisi morfologica è sviluppata sistematicamente e ad essa viene affiancata un'altra fondamentale legge che è quella dello “schema geometrico”, per cui esiste un ordine in grado di regolare e determinare l'influenza della figura geometrica sulla materia figurativa.

L'artista medievale non può prescindere da alcune regole morfologiche in base alle quali la ricchezza delle forme viventi, animali e vegetali, risulta al servizio della plastica che a sua volta è al servizio dell'architettura. Uno scambio continuo si stabilisce quindi tra le figure e le forme, tra il reale e l'astrazione, creando nani, giganti, mostri di ogni sorta, che hanno un'origine morfologica e contestuale ben precisa.

Non si tratta di un gioco gratuito o di un capriccio decorativo, ma di un calcolo rigoroso. È un ragionamento lineare che si costruisce come una dialettica annodando e snodando i suoi argomenti, le sue antitesi e le sue sintesi, seguendo una

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 10 e p. 11.

logica implacabile o, se si vuole, un meccanismo ben regolato <sup>8</sup>.

Baltrušaitis, incominciando dalla considerazione degli effetti (il suo primo interesse è il decoro) procede poi allo studio delle cause. La ricerca nasce quindi dalla meraviglia, dalla constatazione di effetti sorprendenti nell'ornamento. Non è la genesi storica della cultura romanica il punto di partenza o di approdo del suo metodo; al contrario egli procede attraverso una ricerca meramente formale che conduce sino alla ricostruzione dell'ordine, del pensiero, dei ragionamenti che hanno determinato un certo sviluppo della forma.

Il corpo umano, quale elemento decorativo, si sottomette con grande docilità alle leggi *della cornice* e *dell'orrore del vuoto*, allungandosi a dismisura per occupare spazi estesi o schiacciandosi inverosimilmente per prendere posto in spazi angusti. Se la prima legge mette per così dire in agitazione le forme, le modifica, le trasforma, la seconda tende invece a dare loro pienezza e stabilità.

In tal modo si vedono soggetti differenti evolversi all'interno di una cornice fissa e, inversamente, cornici differenti cambiare la forma di uno stesso soggetto. Catturata dalla rete di figure regolari, l'immagine dell'animale e dell'uomo diviene l'oggetto di una permanente metamorfosi <sup>9</sup>.

Proprio grazie a questa procedura che consente di modellare le forme, gli ornamenti si adattano perfettamente alle strutture che ricoprono e, allo stesso tempo, rispondono anche alla necessità di mettere in risalto le grandi superfici murali, le masse e le disposizioni dell'edificio, installandovisi non come qualcosa di accessorio, come un rivestimento, ma come elementi perfettamente integrati e organici.

La figura umana, utilizzata nell'ordine dell'architettura e nei suoi ornamenti, non è quindi libera nella sua genesi, ma si evolve unicamente in uno spazio costruito e misurato rigorosamente. Le cornici diventano dei contenitori onnipotenti tanto da stravolgere qualsiasi anatomia precostituita. Mentre l'uomo si trasforma in nano o gigante, ma conserva sempre la sua identità grazie ad alcuni accorgimenti tecnici, l'animale è irriconoscibile, fuori da qualsiasi classificazione in un universo in cui il cane assomiglia ad un leone e il cavallo si trasforma in grifone o in drago.

Da un certo punto di vista, l'ornamento sembra essere semplicemente il

---

<sup>8</sup> J. Baltrušaitis, "Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane" in Id., *Formations, déformations*, Flammarion, Paris 1986, p. 57.

<sup>9</sup> Ivi, p. 28; cfr. J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman* cit., pp. 31 ss.

risultato dell'applicazione metodica, da parte dell'artista medievale, delle leggi formali sul corpo umano e sull'animale. E in effetti l'ordine delle figure "non dipende, come per il canone antico greco-romano, da un equilibrio organico degli elementi e delle loro proporzioni interne, ma da uno statuto indipendente. Il fatto geometrico è costantemente presente". La cornice architettonica o quella semplicemente decorativa è la prima manifestazione di tale "fatto geometrico" che poi si introduce nel cuore del rilievo, il quale, a sua volta, si sottomette alla stessa legge geometrica. "La vita delle forme è fatta di questi confronti tra natura e artificio, manovrati con una padronanza disinvolta"<sup>10</sup>.

Oltre alle due leggi morfologiche Baltrušaitis individua altri motivi di stabilità formale, al di là del disordine e delle aberrazioni apparenti. È il tema della varietà morfologica in base ad uno stesso schema geometrico che si ripropone e si ritrova, pur con le sue metamorfosi, in contesti e situazioni assai diverse. Tutta la varietà dell'invenzione plastica può giostrarsi esclusivamente all'interno di questo sistema.

Nella concezione di Baltrušaitis trovano dunque spazio poche forme tipiche, in base alle quali, secondo un punto di vista ornamentale, sono modellati i soggetti, tanto che viene fatto esplicito riferimento, come sottolinea Schapiro, allo "schema" quale "forma astratta preesistente, indipendente dagli oggetti rappresentati e come antecedente in ogni senso al contenuto"<sup>11</sup>.

3. – Durante la loro vita, le forme si travestono e si mascherano di nuovi significati, celando la loro origine e verità. Il loro divenire può essere indagato rivolgendosi al susseguirsi temporale dei *risvegli* morfologici, oppure analizzando quel sostrato che evidenzia pochi schemi geometrici, i quali rivelano un continuo ripetersi degli stessi elementi che tuttavia danno origine a sempre nuove combinazioni.

D'altro canto la forma in formazione non dà come risultato un'immagine che palesa la sua origine, che mette in luce immediatamente una sua necessità. Al contrario, la formazione è la costruzione ben architettata di una deformazione fantastica. Formazione è, e non potrebbe essere altrimenti, deformazione.

Baltrušaitis indaga proprio i luoghi dove la deformazione si fa evidente, dove le forme colpiscono per la loro apparente enigmaticità: le forme affascinanti e conturbanti del Romanico e del Gotico, le figure mostruose dei grilli e

---

<sup>10</sup> J. Baltrušaitis, *Formations, déformations* cit., p. 37; cfr. p. 32.

<sup>11</sup> M. Schapiro, *Arte romanica*, tr. it. di A. Sofri, Einaudi, Torino 1982, p. 309.

dei decori delle cattedrali, le aberrazioni delle forme anamorfiche, i giochi perversi e polimorfi degli specchi. Non c'è forma aberrante che Baltrušaitis non indaghi con il gusto dello scienziato meticoloso che dietro al caos scopre leggi intelligibili. Anche le forme mostruose, all'apparenza illogiche, ricevono così una loro chiara legittimità. Il crepuscolo dell'arte romanica è ricco di mostri, di forme terrificanti e l'arte gotica ne conserva alcune, la cui vitalità si manifesta sotto nuove spoglie. Le forme rinascono, riprendono vita e le stesse figure recuperano la loro forza in periodi diversi, all'apparenza lontani, senza nessuna continuità tra loro.

Il tema della deformazione fantastica è quindi il filo conduttore dell'estetica di Baltrušaitis. Formazione-deformazione sembrano essere tutt'uno, dal momento che ogni forma formata rappresenta la genesi di una deformazione. Le forme non possono, pur cercando in ogni modo di mascherarla, di camuffarla, distruggere la loro origine.

Il regno del possibile, il regno dell'arte, si individua proprio nelle categorie contrastanti di *caos* e *cosmo*, di dinamica e statica, di ordine naturale e ordine artificiale. Contrari che sempre confluiscono l'uno nell'altro, all'interno di un continuo farsi, di un continuo movimento che garantisce la molteplicità delle sfumature. Il movimento formale, la genesi formativa, la forma in formazione, quale energia plasmante, sono essenziali tanto per l'opera d'arte quanto per la vita.

Cogliere le forze formative dell'arte, siano esse intrinseche all'opera oppure individuabili in un percorso morfologico estrinseco, è il compito che Baltrušaitis si propone. Le forze invisibili sono quelle dettate dall'ordine matematico e geometrico, dalla coerenza intrinseca delle strutture e delle masse architettoniche, dalla stessa dinamica morfologica che si impone inesorabilmente alla fantasia dell'artista o del decoratore. Figure realistiche, oppure deformate, contorte, allungate affiorano da un universo di forze sempre calcolabili con precisione. È solo il gioco della metamorfosi, dei risvegli e dei rimandi morfologici, che consente alla forma di manifestare la propria libertà condizionata.

4. – In *Appendice* viene tradotta la “Prefazione” a *La Stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, edita da Leroux, a Paris, nel 1931. Quest'opera può essere considerata il suo primo studio, di ampio respiro, sul Medioevo. Nel 1986 Baltrušaitis la riprende, la modifica, la amplia e ne pubblica una nuova versione con Flammarion dal titolo *Formations, déformations. La stylistique ornamentale*

*dans la sculpture romane*. Dal confronto tra le due “Prefazioni” emerge chiaramente come, a distanza di molti anni, Baltrušaitis riconfermi nelle sue linee essenziali la fondatezza e il rigore della metodologia morfologica adottata fin dai suoi primi studi in collaborazione con Focillon. È una testimonianza preziosa e una riconferma della coerenza con la quale la sua ricerca si è sviluppata negli anni, non solo nella direzione della riscoperta del Medioevo, ma anche di tutte quelle “depravazioni” che vanno dalle forme ai miti, alle leggende. Ne *Les Perspectives dépravées* - titolo che idealmente comprende i tre saggi più famosi di Baltrušaitis (*La ricerca di Iside*, *Aberrazioni* e *Anamorfosi*) - la logica che accomuna i diversi studi non si discosta dagli intenti metodologici esposti nel 1931. Non sarà più lo studio delle forme a essere al centro della sua attenzione, ma la storia di un mito che può mostrarsi sotto mutevoli aspetti come nelle vicissitudini della fisiognomica o del “romanzo gotico” (*Aberrazioni*). Può anche trattarsi di una leggenda scientifica, come nei casi di *Anamorfosi* o de *Lo specchio*, oppure rivelarsi nel mondo delle favole, diventando la leggenda di un mito, come ne *La ricerca di Iside*. Ciascuna leggenda - che nasce proprio dal risveglio di un mito - ne è, allo stesso tempo, una nuova stesura dal punto di vista letterario, così come in ambito figurativo la costante ripresa di determinate forme ha assegnato alle stesse figure significati via via differenti.

Si coglie in tal modo il senso unitario dell’indagine di Baltrušaitis. Non esiste, infatti, una frattura tra i primi scritti e i successivi. Anche cronologicamente le opere si rincorrono e si superano, vengono alternativamente riprese e rielaborate senza mai tradire gli intenti iniziali. Così si svela un filo conduttore unitario e originale che mette in evidenza una precisa e coerente morfologia. I temi dei rimandi e dei risvegli si susseguono dando spazio a una prospettiva che riguarda unicamente il movimento autonomo delle forme, delle leggende e dei miti.

## APPENDICE

Jurgis Baltrušaitis

### Prefazione a *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*

Studiando la scultura romanica, sono stato colpito da due fatti considerevolmente costanti e regolari: da una parte la ricchezza dell'elemento ornamentale e, dall'altra, l'interpretazione del tutto particolare della forma viva. La storia della scultura ornamentale offre pochi repertori così ricchi e vari ed è pure vero che il modo di trattare la figura, uomo o animale che sia, presenta caratteri che vengono accusati di possedere uno stile originale, di cui è difficile trovare non solo i modelli ma anche il senso e la regola. Questa scultura esuberante nella decorazione, questi mostri, questa fauna e questi uomini che appartengono più a qualche regno fantastico e alle regioni della fantasia in apparenza più libera che alla natura, si collocano in una architettura che presenta una notevole stabilità. L'ordine delle masse, la distribuzione delle parti, la severa bellezza della costruzione offrono l'immagine di una pienezza tranquilla e di una solidità compatta. Non vi è contraddizione tra la plastica e l'arte di costruire, tra l'abbondanza dell'una e il rigore dell'altra, tra il disordine che emerge dalla decorazione e l'ordine permanente della struttura?

Mi sono proposto di analizzare uno stile e il problema su cui mi sono dapprima soffermato consisteva nel definire la morfologia delle figure. Ho iniziato cercando, nello studio delle proporzioni dei tipi e della mimica, i principi delle particolarità che mi hanno attratto. È allora che l'attenzione è stata destata da due serie di concordanze significative. Gli ornamenti scolpiti su certi archivolti danno con precisione le grandi linee delle composizioni che essi cingono e, dall'altra parte, si vedono in numerosi casi alcune combinazioni ornamentali, per esempio su conci, contrassegnare, in un certo senso, alcune composizioni figurate eseguite su conci vicini, come se l'artista ci avesse lasciato un segno del suo modo di procedere.

Senza pregiudicare alcuni risultati della mia indagine, ho pensato che fos-

se forse prudente affrontare lo studio della scultura romanica partendo non dalla figura ma dall'ornamento<sup>1</sup>. Ero incoraggiato in questa idea dal fatto che nei secoli XI e XII la scultura usciva da un lungo periodo di dissuetudine, mentre l'ornamento ne era alla base e costituiva l'essenza della decorazione in periodi precedenti, in cui era già stato sperimentato e arricchito con inesauribile varietà.

Questo studio mi ha dimostrato 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 che esse sembrano nascere e derivare le une dalle altre come gli elementi del ragionamento matematico. Questo concatenamento ornamentale non è ignorato dai teorici moderni che ne fanno uso nella loro pedagogia. Ma gli uni riducono il procedimento a una sorta di scrittura aritmetica, a volte fondata su un certo uso della sezione aurea, gli altri interpretano la geometria pura costruendo le loro figure mediante un gioco di rette e di curve, senza rispettare l'individualità dei motivi. Altri, infine, vedono nelle forme della natura, principalmente nelle forme floreali, la fonte e il principio di ogni possibile combinazione. Taluni ricercatori tedeschi, ai quali non è sfuggito l'interesse per lo studio dell'ornamento, l'hanno considerato soprattutto da un punto di vista estetico. La mia posizione è diversa. Ho considerato l'ornamento come ci è dato dalla storia, ho analizzato i motivi principali non attraverso una dissezione di laboratorio ma come archeologo, dal momento che ciascuno di essi era presente nei monumenti. Ma questi motivi, fissati nella pietra, non si trovano in essa separati, immobili. Si uniscono strettamente gli uni agli altri, si generano, si diversificano, si complicano in virtù di un movimento che ha solo un'analogia esteriore con il ragionamento sui numeri e che assomiglia piuttosto alle fasi cangianti di una dialettica. È il termine che abbiamo fissato per designare contemporaneamente il rigore e la duttilità di questo procedimento, ricordandoci che i secoli che l'hanno visto definirsi così nella plastica ne hanno fatto un uso preponderante nella vita intellettuale. La concordanza che mi aveva colpito tra certi ornamenti e certe figure non restava tuttavia per me un caso isolato, forse fortuito, dovuto a un capriccio da scultore medievale o a quella unità di stile molto generale che si può rilevare nei monumenti di ogni epoca. Occorreva dunque cercare se, al di fuori di questi esempi sorprendenti,

---

<sup>1</sup> Nella "Préface" a *Formations, déformations* cit., aggiunge: "Nella prima fase dei miei studi stilistici non procedevo dalla causa all'effetto, ma inversamente dall'effetto alla causa, deformazione e formazione corrispondenti all'una e all'altro, ed è la causa, cioè i procedimenti della composizione dagli effetti sorprendenti, che è stato in primo luogo necessario stabilire".

esistessero altri casi a prima vista meno evidenti. L'abbondanza dei risultati ottenuti mi ha autorizzato a pormi la domanda se alcune coincidenze, nel senso preciso del termine, per quanto numerose possano essere, siano sufficienti per costituire una tecnica propriamente detta e se non esista un rapporto tra ciò che abbiamo chiamato dialettica ornamentale e le composizioni figurate, cioè se il movimento che concatena gli elementi dell'una concatenata allo stesso modo gli elementi delle altre<sup>2</sup>.

In quest'opera presento il risultato della mia ricerca. Come analisi della scultura romanica è in effetti incompleta, ma penso possa bastare così com'è. È incompleta poiché si sarebbero dovute studiare anche le circostanze di tempo e di luogo, le prime manifestazioni del procedimento, le influenze che lo hanno aiutato a manifestarsi, a individuare gli *ateliers* che lo hanno usato e l'accento particolare che la maturità e il declino gli hanno infine conferito. Mi sono posto su un altro piano, cercando di ricostruire l'ordine logico di un pensiero, ma senza abbandonare mai i monumenti e fornendo la maggior quantità di esempi possibile. Si tratta, se così si può dire, della ricostruzione di uno stato d'animo e, se nell'esposizione che ne ho fatto mi sono impegnato a descriverne le caratteristiche e i movimenti con un preciso rigore, allora non ho inventato nulla. Non nascondo i limiti del mio lavoro. È possibile e auspicabile ricostruire sul piano storico il percorso fatto dalla scultura romanica, considerato dal punto di vista ornamentale. Ma prima è stato necessario raccogliere e legare, come sono in effetti nei monumenti, i diversi elementi del procedimento o piuttosto le sue fasi intellettuali. Nel corso del tempo le cose appaiono senza dubbio in modo differente, le conclusioni possono precedere le premesse; ciò che è successivo logicamente può essere anteriore per quanto concerne la durata. Le interferenze e gli eventi fortuiti danno alla mia indagine un aspetto di cui si dovrà tenere conto<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Così nella "Préface" a *Formations, déformations* cit.: "Il capovolgimento dei punti di vista fa apparire all'improvviso due sistemi morfologici fondamentali – ornamentale e figurato – che ho tentato di studiare con massima precisione. Un esame approfondito della decorazione romanica mi ha permesso di cogliere, dal suo insieme rigoglioso, una serie omogenea nella sua diversità, che occupa un posto di primo piano. Non si tratta di un insieme di temi indipendenti, più sovente utilizzati, ma di uno stesso tema che si ritrova in infiniti ornamenti".

<sup>3</sup> Più chiaramente si esprime nella "Préface" a *Formations, déformations* cit.: "Nelle mie ricerche sulla genesi della scultura romanica non mi sono posto su un piano storico, ma esclusivamente formale, cercando di ricostruire l'ordine, il pensiero, i ragionamenti che ne hanno guidato lo sviluppo. Il metodo del confronto diretto dei monumenti, senza tener conto del luogo e del tempo, mi ha permesso di seguire passo passo l'evoluzione delle figure e dei temi, in cui si scopre un sistema coerente, una quantità di forme che si sviluppano

Ho ritenuto opportuno di non allontanarmi dai monumenti archeologici, dando il maggior numero possibile di riproduzioni. I miei disegni non danno il rilievo o lo suggeriscono solo quando è necessario per la dimostrazione. Sono concepiti come piani. Si trovano così con il loro modello in un rapporto analogo a quello che unisce le chiese al loro piano isometrico. Tutte le volte che il controllo dell'originale mi è sembrato indispensabile, ne ho fornito la fotografia. Il lettore potrà rendersi conto del metodo che ho seguito per illustrare il mio studio, metodo di cui ho eliminato, facendo del mio meglio, l'elemento soggettivo e l'interpretazione. Vorrei che la distribuzione stessa delle illustrazioni permettesse una sorta di lettura grafica secondo me ancor più illustrativa del testo.

Sono lontano dal pretendere di aver esaurito tutti gli aspetti della stilistica romanica. Presento un insieme di osservazioni che mi sembra tale da risolvere l'antinomia iniziale di cui ho parlato e da conciliarne i termini: ordine monumentale, disordine decorativo. In realtà, il disordine della decorazione è pura apparenza o piuttosto è l'effetto di un ordine profondo e nascosto che si accorda strettamente con la regola monumentale e la necessità dell'architettura. La vita disordinata delle forme obbedisce a una legge più coercitiva di quella che governa l'equilibrio della vita fisica. Essa rinuncia al suo proprio canone per entrare in un ordine e sottomettersi<sup>4</sup>.

(Traduzione dal francese di Maddalena Mazzocut-Mis)

---

con una logica implacabile, un mondo che si manifesta secondo l'architettura e i suoi ornamenti. La ridistribuzione logica degli elementi disseminati in differenti insiemi fa cogliere il processo di tutte queste formazioni – che incomincia dalla legge della cornice, prelude alla legge dell'ornamento, in cui le figure regolari sviluppano le figure animate come in virtù di un ragionamento dialettico –, e le sue diverse applicazioni sul canestro di un capitello e sui timpani. È un sistema morfologico e intellettuale completo in tutti i suoi elementi che si presenta come la dimostrazione di un teorema”.

<sup>4</sup> Così si conclude la “Préface” a *Formation Déformation* cit.: “Il meccanismo visionario, in cui l'astrazione si impadronisce della realtà, in cui la speculazione tratta la materia secondo la sua propria logica, funziona senza debolezze in parecchi casi. È una figura dell'animo che si trova in diverse pieghe del pensiero umano. L'ho incontrato a più riprese (vedi J. Baltrušaitis, *Les Perspectives dépravées*, Paris 1983-1985) e l'ho trattato senza tenere conto delle sue affinità con i prodigi medievali. Ed è solo ora, riprendendo un vecchio libro, che mi sono reso conto che erano già gli stessi problemi e che è ancora nella scultura romanica che si ritrova la più completa ed esplicita trascrizione grafica di tutte queste riflessioni sulle strutture e le apparenze delle cose”.