

Oleg Voskoboynikov

Tre sguardi sull'arte medievale:
a proposito dell'«immagine» in recenti saggi di Olivier
Boulnois, Jean Wirth e Jérôme Baschet

Nel 2008, ed a distanza di pochissimo tempo l'uno dall'altro, sono usciti in Francia tre libri che propongono tre sguardi ben diversi, anche da un punto di vista disciplinare, sull'arte medievale. Sono scritti da uno storico della filosofia, un professore di storia dell'arte, ma di formazione storica e da un medievista-antropologo. Tutti e tre si propongono di offrire delle sintesi tematiche, e non rappresentano una «storia» nel senso stretto del termine, cioè una sequenza cronologica di dati sull'argomento. Ciascun volume è, piuttosto, un tentativo metodologico che mira non solo alla descrizione e all'analisi di monumenti o dottrine del passato, più o meno conosciuti, ma vuole proporre una riflessione sul proprio mestiere di ricercatore, con quel grande pathos di rinnovamento che ha sempre animato le scienze umane in Francia e che ha contribuito all'espansione intellettuale francese degli ultimi decenni.

Ho inserito nel titolo di questa mia postilla la parola «arte» non senza una qualche benigna ironia, perché, malgrado tutte le differenze di approcci e problematiche degli autori di cui mi occupo in queste pagine, tutti e tre preferiscono parlare del mondo delle immagini, e non dell'arte, né degli artisti. E ciò non per discutere l'autorità della storia dell'arte «vera e propria», né per rifiutarne l'eredità, i meriti o i metodi. Anche il secondo ed il terzo libro sono leggibili in chiave di storia dell'arte, ma adoperano una griglia concettuale e terminologica diversa, che ha i suoi vantaggi e svantaggi. Mi limito, comunque, a presentare questo piccolo *corpus* senza complessi impegni critici, con la speranza che al lettore la mia scelta non sembri arbitraria!

Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge. V^e – XVI^e siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2008, pp. 460.

L'autore apre la sua indagine con una citazione biblica, ben scelta, che subito vuole fissare una prospettiva: *Homo in imagine ambulat* (Ps. 38, 7).

Da filosofo e storico della filosofia, Olivier Boulnois vuole andare oltre la storia dell'arte, l'iconologia e l'estetica, essendo tutte e tre, da un certo punto di vista, anacronistiche per il periodo premoderno; vuole esplorare le origini medievali della nostra idea dell'immagine su un campo molto più largo di quello figurativo, un campo che propone, «provvisoriamente e in difetto di meglio» di chiamare «visuale» o «una genealogia dell'incoscienza visuale dell'Occidente» (pp. 16-17). Questo spiega il titolo: *al-di-là dell'immagine, un'archeologia del visuale*.

Come tanti studiosi del pensiero medievale, anche lui sa che l'*imago* è uno dei concetti basilari del Cristianesimo nel rapporto fra la creatura, l'uomo, ed il Creatore.¹ Ma questa constatazione non basta per capire gli sviluppi secolari che portano, dal Rinascimento in poi, alla nascita dell'arte nel senso nuovo e moderno del termine, con evidenti refluenze sulle pratiche e teorie dell'immagine. Oggi tende a prevalere una visione, formata e *preoccupata* dalla mentalità odierna, come guidata da un «io sovrano» (apparentemente sconosciuto al Medioevo) capace di decidere l'attitudine all'immagine; una visione prettamente europea, secondo la quale «le immagini immergono in una vertigine di arte» (p. 453) (ma solo di *arte*?). Come per molti altri studiosi, anche per Olivier Boulnois, l'immagine medievale deve uscire dalle competenze esclusive e ristrette della storia dell'arte, se vogliamo veramente cogliere fino in fondo, sia il mondo delle immagini, che il nostro rapporto con esse.²

Questa è l'ambizione generale del libro. Il metodo di lavoro su cui è costruito, si fonda sulla scelta di tantissimi testi filosofici, teologici, dottrinali che, a grande lode dell'autore, solo molto raramente vengono visti ed esaminati in dettaglio dagli storici dell'arte ed altrettanto raramente vengono analizzati dagli storici della filosofia nella prospettiva di una storia dell'immagine. Per questa ricchezza di materiale, ben trattato e presentato in ben 450 pagine, il volume ha il tono di una lettura inevitabile per tutti quelli che s'interessano al mondo delle immagini nel contesto medievale. Da Platone a Calvino, passando per i Padri, i grandi teologi e mistici della fine del Medioevo, tutti i testi sono presentati in traduzione francese, non sempre curata da Boulnois e della quale solo raramente si indica il curatore, a conferma della deplorabile usanza editoriale sempre più diffusa negli ultimi anni, di non proporre *mai* il testo originale (tranne qualche termine specifico): un lettore eccessivamente curioso è quindi invitato a cercare il latino altrove, il che è un poco difficile, per non dire im-

¹ È comunque sconcertante, tra i riferimenti bibliografici citati dal Boulnois, l'assenza di autori fondamentali quali Gerhart Ladner, Wolfram von den Steinen, André Grabar, Herbert Kessler, Hans Belting, se ci limitiamo a nominare i classici di ieri e di oggi, importanti non solo per gli storici d'arte e per la storia dell'arte *stricto sensu*. Ma, forse, queste evidenti lacune storiografiche sono dovute al fatto che questa parte della bibliografia, non a caso, è chiamata dall'autore *Commantaires* (p. 471), cioè svalutata ad un livello più che secondario in rapporto al ricchissimo dossier di documenti medievali studiati ed esaminati.

² È questo, ad esempio, il perché di tante ricerche di Jean-Claude Schmitt, anche lui molto attento ai testi ed alle fonti ma, a differenza di Boulnois, ben conscio di dover conoscere, vedere e analizzare anche le immagini materiali, per comprendere tutta la portata dell'*imago* nel senso più largo del termine. Cfr. J.-Cl. SCHMITT, *La culture de l'Imago*, in «Annales H.S.S.» n.1 (1996), pp. 3-36; oppure ancora, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002.

possibile, nel caso dei manoscritti, ad esempio, anche se questi sono raramente utilizzati o citati dal Boulnois.

Le «fondazioni antropologiche» dell'immagine medievale (pp. 21-130) si costruiscono attorno al «nodo agostiniano» (p. 25 e ss.), perché il grande teologo è stato anche il primo a dare una vera dimensione teologico-antropologica cristiana al problema qui studiato. È vero che l'arte medievale, sin dagli inizi, si giustifica dal biblico *ad imaginem Dei*, ma è anche vero che l'uomo è un'immagine imperfetta del suo Creatore e che si trova, quaggiù, in una *regio dissimilitudinis*; la sua somiglianza è anche una sembianza, mentre, nella Trinità, il Figlio è una immagine perfetta, senza deficienza (*aparallaktos*) del Padre. Donde l'insufficienza profonda dell'immagine materiale per la ricerca della verità suprema. Pur tollerando il figurativo, il «visuel» nella terminologia di Boulnois, i pensatori dell'alto Medioevo, da san Giovanni Casiano, a Teodulfo d'Orléans, a san Bernardo, esprimono l'opinione comune sul primato del Testo, della Scrittura rispetto a qualsiasi oggetto o immagine materiale (il che spiega l'ascetismo delle chiese cistercensi e la ricchezza stilistica delle opere scritte del santo chiaravallense).

Ma, come già Agostino, gli stessi monaci e prelati sviluppano pratiche di meditazione sul testo letto che, dopo secoli, educano profondamente lo status dell'immagine mentale; si creano delle rappresentazioni (un termine caro ai medievisti degli «Annales») nell'arte di leggere e di pensare (p. 129). Il «leggibile» diventa così il «visibile», la riflessione si stacca dal testo, si appoggia alla memoria, alle immagini certo legate allo scritto, ma le organizza secondo la coesione spaziale di un'architettura propria delle «cattedrali interiori» (B. Stock). Non è più il testo a organizzare l'identità del lettore, ma il suo *io, moi* (non ancora *ego*), a costruire la propria identità iconica, letteraria, devozionale. Riprendendo la felice espressione del celebre medievista americano, storico del pensiero medievale, Olivier Boulnois propone, alla fine della prima parte, di vedere nella cattedrale gotica una «rappresentazione esterna delle forme maturate nell'anima del credente, un'arte di esprimere un complesso di immagini interne, di costruire nello spazio reale il contenuto di una fede edificata all'interno, di far *vedere* ciò che è dato a *credere*». L'autore arriva a questa formula, criticando, com'è ormai di regola in Francia, il famoso saggio di Panofsky sulle correlazioni tra l'architettura gotica e il pensiero scolastico, reo di aver dimostrato soltanto una «omologia strutturale». Ma la formula del nostro autore non è meno meccanicistica e soprattutto sorprende l'assenza di ogni riferimento al bel libro di Roland Recht, dal quale la riflessione di Boulnois sembra essere stata tratta quasi letteralmente.³

³ R. RECHT, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XII^e-XV^e siècle*, Gallimard, Paris 1999. Questa lacuna è strana, perché sono evidenti diversi punti di contatto fra l'opera di Boulnois e questo libro che, al momento della sua uscita, ha suscitato grandissimo interesse fra gli storici del pensiero medievale, e non solo tra gli storici dell'arte. Il libro di Recht permetterebbe di affinare il rapporto fra l'architettura così detta *interiore* (e qui la lettura di Brian Stock non basta) e l'architettura vera e propria che, comunque, non è affatto solo un'illustrazione di dottrine filosofiche, religiose o altre.

Malgrado la discutibilità della formula finale (forse piuttosto da leggere come una metafora), l'autore ha ben dimostrato le diverse implicazioni dell'immagine nel pensiero medievale e prosegue, nella seconda parte, nell'analisi dell'economia generale del «visuale» che divide in due capitoli. È costitutiva, per la riflessione medievale, la tensione fra due sguardi sulla verità: nella impostazione agostiniana, l'essenza passa esclusivamente tramite la forma, invece, nella impostazione ispirata dal *Corpus Areopagiticum*, la verità è anteriore alla forma; si diffonde e ci pervade come un bagliore, ma ci riconduce al-di-là di tutte le forme. Dionigi e, dopo di lui, Eriugena e Ugo di San Vittore, elaborano una teologia del dio invisibile e quindi irrapresentabile, un'iconologia paradossale della traccia e del simbolo. Ma, allo stesso tempo, o un poco più tardi, nella seconda metà del XII secolo, nell'opera innovatrice di Ildegarda si fa strada come una sorta di movimento per la visibilità di Dio, un movimento che rompe con l'antica opposizione fra la visione fisica del sensibile e la conoscenza intellettuale dell'invisibile (pp. 184-185).⁴

Essendo in linea di massima d'accordo con una tale contrapposizione di due grandi personalità del XII secolo, mi rammarica il fatto che l'autore non si renda conto che le originalissime visioni della grande abbadessa tedesca siano state anche studiate in testi che sono ben disponibili sotto i suoi occhi!⁵

Il cristianesimo ha ereditato dal giudaismo l'orrore dell'idolo e Olivier Boulnois viaggia attraverso diversi testi, partendo, com'è solito, dallo stesso Agostino e arrivando ad Alano di Lilla, per proporre una breve storia di dibattiti sull'immagine materiale in quanto oggetto di culto. Per lui, spetta ad Alano la titolarità di aver introdotto la distinzione fondamentale fra il culto divino ed il culto d'onore, riservato all'immagine religiosa (pp. 239-242). Da filosofo e storico della teologia, l'autore è sicuro che prima di lui la dottrina della venerazione delle immagini non aveva trovato ricezione. Ancora per Ugo di San Vittore, l'immagine sacra è ammissibile nella preghiera, perché ricorda la presenza di Dio, provoca l'emozione ma, come sottolinea il Boulnois, non è un *medium* indispensabile d'un *transfert* verso il divino. E forse ha ragione, se si tratta di *dottrine*. Ma, nella lunga prospettiva, l'immagine sacra non è *mai* diventata *dogmaticamente* indispensabile per questo «*transfert*». In più, il ricordo della presenza divina che cos'è se non questo medesimo «*transfert*»? E Bernardo d'Angers, raccontandoci, un secolo prima di Alano, la famosa storia della venerazione della statua (quasi «idolo») di santa Fede a Conches, cosa fa se non constatare, appunto, la differenza fra la dottrina e la pratica? E i giudei che, nello

⁴ E ancora mi stupisce l'assenza di tanti lavori di Herbert Kessler, che per molti anni si è occupato del problema della rappresentazione dell'irrapresentabile nell'arte medievale. Cfr. H. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000; ID., *Seeing Medieval Art*, Peterborough 2004.

⁵ La storiografia dell'iconografia ildegardiana è importante, ma sarebbe bastato utilizzare, per esempio, il bel lavoro di L. E. SAURMA-JELTSCH, *Die Miniaturen im «Liber scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Wiesbaden 1998.

stesso XII secolo, si convertono al cristianesimo, spinti *anche* dalla *ratio imaginum* di Ruperto di Deutz?⁶

Tantissimi sono gli esempi per mostrare i rapporti complicatissimi fra la teoria dei teologi e quello che i francesi chiamano il *vécu*, la storia reale dell'immagine medievale.⁷

Nel Duecento e nel Trecento le teorie conoscono, come si legge nella terza parte del volume, ulteriori trasformazioni, andando verso un «ordine di immagini» (pp. 245-330). Come la somiglianza ha vinto sulla dissomiglianza? (p. 253) Come mai san Tommaso, postulando un vero culto (latrìa) dell'immagine di Cristo, è andato oltre l'iconodulia del II Concilio di Nicea, di cui nemmeno conosceva gli atti? (p. 282). La spiegazione si cerca nella tensione caratteristica di questo periodo fra la volontà di vedere Dio ed il rigore teologico che interdice tale visione dell'intelligibile nella condizione terrena presente. Per dissolvere questa tensione bisognava violare due interdetti: la visione di Dio quaggiù e la rappresentazione della sua divinità (p. 285). La risoluzione del problema, Boulnois la trova negli scritti e nelle pratiche dei grandi mistici renani del Trecento. Non è che siano stati grandi ammiratori delle immagini materiali, tutt'altro che questo! Ma nei loro scritti si ritrova una nuova comprensione dell'immagine di Dio, che non è più un'immagine invisibile e beata dell'essenza divina, alla quale l'anima si unisce, ma l'immagine del Cristo-uomo, la cui umana sofferenza il credente cerca di imitare per la sua salvezza (p. 330).

L'ultima parte (*Nascita delle belle arti*) si apre con un quesito che ormai ha fatto i suoi anni: è lecito pensare il Medioevo come un capitolo autonomo di una storia dell'estetica? Un quesito che logicamente prevederebbe la discussione della famosa e dotta sintesi del padre Edgar de Bruyne, incomprensibilmente mancante di anche una sola citazione nel testo, ma persino nella bibliografia! Come oggi si suole dire, il Medioevo non ha avuto né *teoria*, né *sistema* di belle arti (p. 336). Per Hans Belting non ha avuto nemmeno *arte* (e mi domando, per l'appunto tra parentesi, se oggi esiste *la* teoria o *il* sistema dell'arte e ancora, cosa si dirà delle nostre teorie e sistemi di arti fra un paio di secoli? Le nostre «arti» saranno ancora considerate arti, visto che si tratta di un concetto storicamente dinamico?).⁸

⁶ H. KESSLER, *Neither God nor Man. Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2007, pp. 27-29; J.-Cl. SCHMITT, *La conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Paris 2003, pp. 143-178.

⁷ La storiografia sulla questione è sovrabbondante; a titolo di esempio rimanderei ad uno studio interdisciplinare di Jean-Marie SANSTERRE, *Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e-XI^e siècles*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, Spoleto 2002, pp. 993-1052.

⁸ H. BELTING, *L'histoire de l'art au tournant*, in *Université de tous les savoirs*, t. 20, *L'art et la culture*, Paris 2003, pp. 23-24. Si veda anche di Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck, München 1990, disponibile anche in traduzione italiana per le edizioni della Carocci, 2001, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al Tardo Medioevo* ed ancora *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C.H. Beck, München 2008, edito in Italia da Bollati Boringhieri, Torino 2010, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente ed Occidente*.

Per Boulnois è stato il Cusano a fondare la teoria moderna della creazione artistica, perché nell'atto di *creare* l'uomo dimostra la sua divina nobiltà (pp. 358-359). Prima di questa affermazione fondamentale, ci assicura, prima del pieno Rinascimento, «nessuno poteva pretendere di occuparsi del bello, e non della produzione di utensili, destinati per un contesto di uso» (p. 360). È uno sguardo, se si vuole, dottrinale in un campo difficilmente spiegabile con qualsiasi dottrina. Non sono affatto sicuro che un monaco di Reichenau o di Ratisbona, *creando* i capolavori della miniatura ottoniana per i più alti dignitari dell'Impero, pensasse di fare degli «utensili» e che non avesse nessuna idea del «bello». Se si chiamava, umilmente, artigiano (*artifex*), basta ricordare che lo stesso titolo si dava, anche da parte dei Padri, al Creatore. E se l'artista restava nell'anonimato, a differenza degli artisti rinascimentali, apparentemente orgogliosi della loro professione, ciò dimostra non solo lo status sociale, sicuramente abbastanza basso, ma non sempre (si pensi a san Bernardo, vescovo di Hildesheim), ma anche l'idea medievale del *nome*. Anche Dio non ha bisogno del nome. Boulnois così afferma: il Medioevo lega l'arte alla verità piuttosto che alla bellezza, e anche quando crea, crea gli utensili, e non «opere belle» (p. 362).

Ribatterei: il Medioevo lega la bellezza e l'arte alla Verità e l'estetica medievale è quindi una «dottrina della partecipazione». ⁹ Nell'argomentazione del filosofo francese mi rimane poco chiaro il confine fra les «œuvres belles» e gli «utensili», fra un'opera d'arte e una opera *non* d'arte: non coincidono mai? E se una società storica vede le cose diversamente? ¹⁰ Un grattacielo è una griglia di *uffici*, una cosa più che utilitaria, ma può anche essere *bello*, essere un'opera d'arte, se costruito da un Mies van der Rohe, un Jean Nouvel, un Norman Foster!

Il Rinascimento, umanizzando all'estremo la rappresentazione della divinità, rompe non solo con l'interdetto di rappresentare Dio-Padre, ma anche con il «grande ordine di immagini», stabilitosi nel Duecento; dimentica la fine distinzione fra la traccia e l'immagine, il visibile e l'invisibile, la venerazione materiale e l'omaggio intenzionale. La rappresentazione non poteva non cadere nell'idolatria, che provoca l'iconoclasmo distruttivo dei cosiddetti riformatori.

Nelle ultime pagine del suo lavoro, O. Boulnois analizza gli argomenti pro e contro un'arte sacra nel Cinquecento (Concilio di Trento, contro Calvino): siamo alle soglie del Barocco e si tratta ormai di una nuova epoca; l'immagine ha perso, ci assicura Boulnois, la sua tensione verso l'invisibile (anche se personalmente non ne sono altrettanto sicuro) e quindi diventa *opera d'arte* (p. 450).

⁹ E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges 1946, t. II, p. 201. Varrebbe la pena, a proposito dei rapporti fra l'arte e la verità, rileggere il *Kunst und Wahrheit*, del 1958, bello studio di Hans SEDLMAYR, medievista, ma anche critico d'arte contemporanea, molto ignorato e mai tradotto in Francia.

¹⁰ E. DE BRUYNE, *ibid.*, t. II, p. 81.

Proviamo a dare una visione d'insieme. Lo sguardo storico-filosofico sulle teorie dell'immagine con riferimento all'epoca premoderna è più che giustificato e stimolante. Il suo vantaggio è, per esempio, quello di far capire che «l'immagine è un discorso, una rete d'intenzioni che nessun altro discorso esprime adeguatamente»; merita, quindi, un'analisi specifica che varca i confini delle discipline moderne. Ma l'autore, a differenza di tanti suoi predecessori che preferisce non citare, va *al-di-là* dell'immagine, partendo dalle teorie e dottrine, senza quasi mai prestare attenzione alle pratiche. La terminologia che utilizza per concettualizzare il suo oggetto di ricerca è ogni tanto specificamente filosofica, ma inadeguata dal punto di vista di quelle altre discipline che pur hanno diritto e titolo di occuparsi delle immagini. L'inadeguatezza di strumenti concettuali e il rifiuto quasi ostinato di considerare la storia dell'arte medievale come disciplina di ricerca, contribuiscono a creare i fraintendimenti da cui il volume non è affatto esente! Chi saprà, ad esempio, tradurre (o spiegare) una delle conclusioni generali del libro, che così si appalesa: «Avec l'art moderne, les images nous plongent dans le vertige infini de l'art» (p. 453)?

Jean WIRTH, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Les Éditions du Cerf, Paris 2008, pp. 426.

Il libro di Jean Wirth, dedicato all'immagine in epoca gotica, ci immerge invece in quella «vertigine artistica» che il suo collega-filosofo preferisce rimandare all'età moderna. Qui troveremo sia teorie che pratiche dell'immagine, cioè le analisi iconografiche e, più raramente, stilistiche della pittura e della scultura in Francia, Germania, Italia e Inghilterra. L'autore, professore di storia dell'arte medievale a Ginevra e *chartiste* di formazione, ci fornisce ogni dieci anni un libro dedicato all'immagine medievale: prima, nel 1989, una visione d'insieme, nel 1999, uno studio dell'età romanica, e adesso, dell'età gotica.¹¹ Si intravede, in questo progetto a lungo termine, un richiamo esplicito all'opera classica di Émile Mâle che, iniziando nel 1898 con l'introduzione all'arte sacra in Francia del XIII secolo, finì, anni dopo, con una *summa* in più volumi che copriva tutto il basso Medioevo fino al Rinascimento.¹²

¹¹ J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris 1989; ID., *L'image à l'époque romane*, Paris 1999. Ha recentemente curato un bel volume di studi sulle drôleries marginali nei manoscritti gotici, da aggiungere agli studi di L. RANDALL e M. CAMILLE, J. WIRTH et al., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Geneve, Paris, Droz-Honoré Champion, 2009.

¹² Si veda, per esempio, il volume Émile Mâle (1862-1954). *La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Roma, École française de Rome, 2005. Jérôme Baschet ha ragione a chiamare la trilogia di Wirth «omaggio e superamento dell'opera di Mâle» (J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, p. 421, n.8). Preferirei però parlare piuttosto di un tentativo di superamento.

Come molti studiosi dell'arte medievale di oggi, Jean Wirth parte dall'omaggio e dalla critica dei predecessori, per legittimare la propria via. Questa critica, sicuramente ragionevole e adeguata, non fa da introduzione, ma si estende lungo tutto il corpo del libro. Quello che l'autore ci dà «en guise d'introduction» (pp. 7-20) è invece una specie di *ecfrasi dell'ecfrasi*, se si vuole, una riflessione storico-artistica sul mito di Narciso, narrato da Guillaume de Lorris nella sua parte del *Romanzo della Rosa* (vv. 1422-1878) e le sue implicazioni per il clima intellettuale del secolo di San Luigi. Il lettore, immerso nelle problematiche del testo-specchio del Duecento europeo, non ci troverà né il perché del libro, né l'esplicazione della sua struttura, né questioni metodologiche, né problemi di datazione o locazione geografica del soggetto. Il lettore deve già sapere che cosa siano l'*immagine* e il *gotico* per la medievistica contemporanea in generale e per l'autore in particolare.

Il periodo indicato nel titolo del volume sembra adatto dal punto di vista «cape-tingio», dall'Ile-de-France, ma può anche suscitare non pochi quesiti appena si allarga un po' l'orizzonte storico. Perché proprio 1140 e 1280, i limiti cronologici dell'indagine? Jean Wirth, anche se è argomento su cui preferisce non soffermarsi, è senz'altro più che conscio di tutti questi fraintendimenti che derivano anche dall'uso di una griglia terminologica su cui i ricercatori non smettono di discutere.¹³

Se l'«Introduzione» può sconcertare un lettore impreparato, il libro comunque non manca di struttura: è tripartito, come una buona tesi di dottorato francese. La prima parte è dedicata agli «scolastici e l'immagine» (pp. 23-78), la seconda all'«imitazione della natura» (pp. 79-208), la terza all'«universo iconografico» (pp. 209-388). Ogni parte possiede una conclusione, fra le quali l'ultima può essere attribuita anche all'intero volume. Alla fine si trovano l'elenco di 143 illustrazioni (ben riprodotte e fornite di tutti i dati necessari), una valida bibliografia e l'indice.

Dopo la lettura che ho proposto del volume di Boulnois, è sicuramente inutile spiegare l'importanza dei testi scolastici per la comprensione degli sviluppi dell'arte lungo il corso del Medioevo. Più interessante sarebbe vedere le differenze di approccio tra lo studio del Boulnois e quello del Wirth. Per Jean Wirth, i testi in quanto tali, non vanno «al-di-là» dell'arte o dell'iconografia, e perciò, pur leggendo i testi ed addentrandosi nei meandri delle teorie, non abbandona il mondo delle immagini-oggetti. Lo scolastico non vive e non scrive, nella torre eburnea; la sua voce si fa sentire dappertutto: nelle corti come nelle università, ma anche dalle più alte cattedre ecclesiastiche, persino da quella di San Pietro (p. 22). È la visione, la visibilità ed il visibile che spingono la riflessione di Wirth sullo *status* di immagine nella mentalità scolastica. È caratteristico di questo ricercatore-*chartiste*, sin dai suoi primi libri, cercare le ragioni delle funzioni sociali, politiche e religiose degli oggetti artistici nei testi di ogni genere, cosa che ha sempre fatto con grande accuratezza nel citare e tra-

¹³ W. SAUERLÄNDER, *Tempi vuoti e tempi pieni*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnovo e G. Sergi, vol. 1, *Tempi. Spazi. Istituzioni*, Einaudi, Torino 2002, pp. 156-170. Il 1280 sembra esser legittimato alla fine del libro: l'autore accenna vagamente a delle novità della fine del secolo che determineranno gli sviluppi di due secoli successivi e che bisognerà cercare non più in Francia, ma in Italia. Aspetteremo dunque il terzo volume della serie decennale per ulteriori spiegazioni!

durre. Quasi sempre nelle note troviamo sia il testo latino che riferimenti agli studi specifici, si tratti di storia dell'ottica, della Chiesa, dell'eucarestia, del culto dei santi e delle reliquie. Sono appunto questi grandi riferimenti che permettono a Jean Wirth di evidenziare la nuova «egemonia del visibile» nella mentalità dell'epoca studiata nonché la riabilitazione dello sguardo, anche fisico, rispetto all'alto Medioevo.

Questa riabilitazione, più volte sottolineata dalla ricerca moderna da vari punti di vista, ha portato importanti cambiamenti nelle funzioni e usanze, soprattutto culturali, delle immagini nella società cristiana. L'immagine di devozione ha in gran parte confiscato le funzioni sociali della reliquia e san Tommaso, forse senza esserne cosciente, ha dato a questo processo una spiegazione filosofica nel linguaggio dell'epoca, ragionando sul culto dell'immagine *naturaliter*, con argomenti aristotelici (*Summa Theol.*, pars 3, q.25, a.6). Così, il culto religioso s'imponeva a tutti i dotati di buon senso. Ma questo buon senso prevedeva anche una nuova fiducia nell'esperienza dei sensi, caratteristica del pensiero del secolo XIII (pp. 68-71). È ingiusto vedere nel rinnovato culto delle immagini una indulgenza alle credulità di «masse incolte», ma piuttosto il risultato logico di rigorosi ragionamenti delle migliori teste del secolo. Alla base di questi ragionamenti si trova una lunghissima tradizione teologica che faceva dell'immagine materiale un segno del divino, ma anche spiegava i rapporti fra le persone della Trinità (dal simbolo atanasiano in poi). L'instaurazione del dogma eucaristico consolidatosi nei secoli XI-XII (la reale presenza del Corpo e del Sangue Divino, sotto le forme del pane e del vino), la progressiva rivalutazione della natura umana del Cristo e, quindi, del suo corpo, hanno certo contribuito al culto dell'immagine. La formula di san Giovanni Damasceno, secondo il quale l'onore reso all'immagine trascende verso il suo archetipo, viene largamente utilizzata dagli influentissimi Pietro Lombardo e san Tommaso d'Aquino.

L'«imitazione della natura» può far pensare alle ricerche della realtà sensibile nei diversi rami dell'arte gotica, dagli uccelli del *Liber de arte venandi cum avibus* di Federico II di Svevia, ai mascheroni delle grandi cattedrali, ai sottili rapporti fra il naturalismo e lo spiritualismo nella statuaria, studiati cento anni fa da Max Dvorák (testo stranamente assente nel libro di Wirth). I problemi inglobati sotto questa intitolazione sono molto più vasti: si tratta di studiare i diversi significati dell'immagine materiale alla quale raramente gli autori dell'epoca attribuivano un carattere simbolico. Questi significati simbolici erano tratti dalla tradizionale esegesi biblica e consigliati ai pittori dal magistero, come dimostrano il «*Pictor in carmine*» (p. 87) ed altri testi fra cui il *Mitrato* di Sicardo di Cremona ed il *Rationale divinatorum officiorum* di Guglielmo Durando che avrebbero potuto offrire a Wirth molti begli esempi in più. Tipologia, tropologia, anagogia sono state adoperate nei cicli scolpiti e nelle vetrate delle grandi cattedrali e abbaziali. L'autore riesamina gli sforzi spigolosi della storiografia sulle facciate di Chartres e di Saint Denis per confermare (p. 103 e ss) la leggibilità dei programmi gotici, decifrati «d'un seul coup» da Émile Mâle, dopodiché rimangono solo da precisare alcuni dettagli, colmare delle lacune, correggere delle imprecisioni. I programmi del XIII secolo sono incomparabilmente meglio organizzati e più chiari che le sequenze di soggetti sui capitelli di Vezelay, Autumn o Moissac. Però, ciò non fa della cattedrale una «bibbia dei poveri», come vorrebbe il

clero a partire da san Gregorio Magno, e Mâle sulla stessa scia, perché anche le iscrizioni erano in latino, lingua altro che popolare, ed anche il chierico letterato doveva essere munito di una erudizione fuori dal comune, per altro molto poco diffusa!

Stranamente, questa constatazione più che giusta (e non novatrice) non fa riflettere l'autore sulla *visibilità*, e non solo leggibilità (cioè comprensibilità) dei programmi, soprattutto quando si tratta delle vetrate. Da questa riflessione se ne deduce un'altra: questi programmi, al momento della loro concezione e della loro esecuzione, erano pensati come dialogo (fra il pastore e il gregge, ad esempio), o piuttosto come monologo? O l'opera umana s'indirizzava, a guisa di preghiera lapidaria, a Dio stesso? E quale sarebbe allora il pubblico di queste immagini? Un pubblico che Roland Recht, studiando dieci anni fa l'«arte delle cattedrali», ha felicemente definito come «una cerchia di intenditori» (*cercle d'amateurs*): l'episcopato, i capitoli, ma anche i laici. Comunque, Wirth ha acutamente formulato una delle più interessanti caratteristiche dell'età di Alberto, Tommaso e Bonaventura, riflesse nelle pratiche artistiche: non c'è nessun momento nella storia, in cui sia talmente evidente il contrasto fra la complessità del pensiero e la chiarezza dell'espressione, dovuto alla diffusione del sapere universitario (p. 105).¹⁴ Uno dei procedimenti artistici di questa diffusione è la narrazione, che l'autore studia sull'esempio della facciata occidentale di Amiens, senza dimenticare gli altri esempi famosi, come l'eccezionale *ensemble* delle vetrate di Chartres, di cui la parte preponderante è consacrata alle vite dei santi, cioè a dei racconti, aggiungerei, a dei racconti esemplari («*récits exemplaires*»; c'è da ricordare che siamo al momento di grande fioritura degli *exempla* nella letteratura e nella vita religiosa). È validissimo quello che Wirth aggiunge alla tradizione mâliana di lettura iconografica: bisogna sì saper decifrare gli enigmi dell'arte delle cattedrali, ma senza dimenticare quello che sembra troppo ovvio: il bisogno di raccontare e descrivere, diventato più evidente e determinante rispetto alle ragioni ed alle motivazioni teologiche (p. 112). È vero che l'immagine dell'epoca gotica, spesso appunto chiamata dai contemporanei *historia* è, se si vuole, «ciarliera», com'è prolissa anche la letteratura scolastica di carattere enciclopedico. Una tensione che l'autore mi sembra aver ignorato, ma che spiegherebbe pure molto dei caratteri dell'interazione fra testi ed immagini dell'epoca proiettati alla volontà di raccontare le tendenze classificanti del pensiero scolastico. L'immagine «gotica» è *historia*, ma è spesso anche una classificazione, un coordinamento (*mise en ordre*) degli oggetti, delle idee, dei riti, dei valori sociali o religiosi.¹⁵ E non si tratta solo di schemi grafici o di tabelle che da sempre riempivano i trattati scientifici e didattici, ma di un linguaggio anche artistico.

¹⁴ Sarebbe inesatto vedere in tutte le grandi cattedrali dei programmi coerenti e fissi. Wirth stesso ha più volte dimostrato, sia in questo libro, che nel suo precedente studio sulla datazione della scultura medievale, i limiti di questa presunta coerenza; la facciata di Reims (cattedrale dei re!) fa in certo modo da canone come miglior esempio d'incongruenze e di incoerenze sia stilistiche che iconografiche! Wirth si domanda persino se la coerenza evidente di Amiens non sia da considerarsi come eccezione (pp. 303-304).

¹⁵ Ho cercato di chiarire questi rapporti, partendo da qualche manoscritto miniato, come un *Verger de soulas*, conservato alla BnF, i testi di Michele Scoto e le vetrate di Chartres (*Narrativ i klassifikazija v nauke i iskusstve XIII veka*, in *Gianry i formy v pismennoi kulture Srednevekovja*, Mos-

Il secondo grande riflesso dell'imitazione della natura è il rinnovamento dell'«estetica» del XIII secolo. Per Wirth, la percezione della bellezza è diventata più sensuale, anche se sempre legata all'idea della verità. L'interesse per la bellezza dell'universo che si presta allo sguardo ha portato gli artisti a trasmettere non solo le proporzioni e la geometria degli oggetti, ma anche altre loro qualità sensibili e persino tattili, come si deduce dalla scultura, sempre policroma, nel Duecento. Di fronte ad una Uta di Naumburg, ci dice l'autore, anche l'intenditore moderno deve sentire qualcosa di simile a Pygmalion alla fine del *Romanzo della Rosa*. È un'estetica dell'imitazione (pp. 128-131).

Ora: cosa imitare e per quale fine? Il terzo capitolo di questa seconda parte ne offre la risposta e parla di diversi modi di «riflettere il divino» (le reflet du divin), ogni tanto soffermandosi sui dettagli iconografici, ogni tanto invece sulle questioni di stile. *Mutatis mutandis*, si può dire che il quesito è sempre quello di un Dvorák o di un Sedlmayr, ma con metodi e termini ben diversi. Si comincia con il famoso «sorriso gotico», non solo angelico, ma anche umano, che si ritrova da Compostela a Reims, a Bamberg, a Lincoln e non ha mai avuto una interpretazione plausibile. Constatando il fatto, senza dare il suo parere, l'autore va avanti studiando in dettaglio il corpo (come specchio dell'anima) nella scultura delle cattedrali, attirando l'attenzione sulla fisiognomica, nuova scienza della natura che interessava nel Duecento la corte federiciana, la curia papale e altre cerchie ancora abbastanza strette, ma che cercava una nuova chiave di lettura dell'anima attraverso il corpo.¹⁶ La ricchezza espressiva delle figure dei «donatori» di Naumburg o dei mascheroni di Reims, è vero, assomiglia alla quantità di «caratteri» che un Michele Scoto descrive nel suo *Libri phisionomie* scritto per Federico II, ma, per il momento, non si trova un metodo adeguato per esaminare questo parallelismo. L'eredità classica e bizantina ha pure arricchito l'universo delle forme dei maestri gotici, ma anche il contrapposto, rinato dopo secoli di abbandono; eppure non fu adoperato in maniera continua e consistente. Un'alternativa ne fu un linguaggio del corpo particolare, per esempio, il cosiddetto *block style*, o *Muldenfaltenstil*, severo e geometricamente rigido, diffusissimo, perché dava la possibilità di aumentare considerevolmente la produzione, necessaria per grandi cantieri. L'osservazione della natura, sono d'accordo, pian piano attirava pittori e scultori: l'acanto stilizzato viene sostituito sui capitelli dalla flora locale. Ma mi sembra un po' vaga la spiegazione, di sapore freudiano, della differenza fra una statua antica e quella romanica e gotica (pp. 162-163). Attraverso uno studio di diversi modi d'espressione (immagine di architettura, trompe l'œil, usi del colore),

ca, 2005, pp.63-80; *Formy komentaria vo francuzskoj veroucitelnoj literature konza XIII veka*, in *Arbor mundi*, Mosca, 2007, pp. 103-149). Ma si veda anche J.-F. VEZIN, *L'apprentissage des schémas leur rôle dans l'assimilation des connaissances*, in «L'Année psychologique» 72/1 (1972), pp. 179-196.

¹⁶ In questi ultimi anni, anche Willibald Sauerländer, come Wirth, ha sottolineato l'importanza della fisiognomica per la comprensione del “naturalismo” gotico e la nascita del ritratto, senza però leggere i testi fisiognomici dell'epoca. W. SAUERLÄNDER, *Phisionomia est doctrina salutis: über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, a cura di M. Büchsel e P. Schimdt, Mainz 2003, pp. 101-121.

l'autore, nella conclusione, arriva a interessanti riflessioni sul rapporto fra l'individuale e il generale nell'arte gotica, sfiora il problema del ritratto nascente, come si sa, proprio in quel momento, ma stranamente si ferma lì, senza dare nemmeno un cenno bibliografico di approfondimento (pp. 203-206).

La terza parte rappresenta uno studio iconografico delle immagini che all'epoca di Mâle sembravano talmente «ovvie», che il grande classico non le studiò: il Crocifisso e la Madonna col Bambino sono praticamente assenti del suo libro. Gli ultimi decenni di ricerca hanno dimostrato quanto può dare uno studio attento di tali «ovvietà» per una più auspicata ricostruzione del sistema religioso e iconografico del Medioevo. L'autore ci fa conoscere i risultati di questa svolta storiografica.

Il primo capitolo s'intitola «Incarnazione e spiritualizzazione della carne». Per spiegare cosa significhino la Madonna col Bambino e altre immagini della Madonna per la sensibilità dell'epoca, Wirth intraprende un'ardua ricerca quasi teologica sul rapporto fra la Madre e il Figlio, che paradossalmente sono anche Marito e Moglie (Chiesa), Padre (Creatore) e Figlia (p. 209 e ss.). Questa parentela spirituale si spiega qui con il termine d'incesto, come già si proponeva nel libro sull'immagine di epoca romanica,¹⁷ ma in maniera più fine, per dimostrare il carattere tutt'altro che uniforme delle credenze, dei dogmi e, in conseguenza, delle iconografie. Basta pensare all'assunzione corporale della Vergine (diventata dogma cattolico solo nel 1950), alla sua incoronazione, una «pia credenza» e non un dogma, ma resa immortale dai più prestigiosi monumenti della Cristianità (p. 247 e ss.)!

Diversi scorci sulla storia dell'immagine mariana in rapporto con quella di Cristo (crocefisso con tre chiodi, torturato, morto) danno il via ad una riflessione sul matrimonio (il settimo sacramento, p. 257 e ss.) sull'amore, la sessualità. L'angelologia viene messa in parallelo con l'amore cortese, perché la figura dell'angelo corrisponde all'ideale di bellezza quasi privato di differenza di sesso (pp. 280-281; alla fig. 94 si offre un interessantissimo esempio di «dio-amore» sotto tratti di un serafino, tratto dal più antico manoscritto del *Romanzo della pera*, databile al 1260). Tutti questi aspetti, insieme con la reinterpretazione dell'Incarnazione, dimostrano una riabilitazione della carne e la sua spiritualizzazione.

La rappresentazione del corpo è poi studiata attraverso lo sviluppo che ha portato dalla tomba di un santo al monumento eretto alla gloria di una persona viva, gloria che prima apparteneva solo ai morti. L'autore ci fa visitare una galleria di famose sculture del Duecento per scoprire, come spesso avviene, un paradosso: un Bonifacio VIII si ostenta sia sotto tratti personali di un «semplice» Benedetto Caetani, «un monarca come gli altri», sia inginocchiato in preghiera, come si suoleva rappresentare i defunti davanti alla divinità, cioè in prefigurazione della visione beatifica. Come per molti altri aspetti, l'autore ritrova l'«audacia» di questo tredicesimo secolo, che niente dimostra meglio della reticenza che seguì nel secolo successivo (p. 325).

L'ultimo capitolo è dedicato ai «fini dell'uomo», cioè all'escatologia, nel senso largo del termine, con tre grandi temi: la ruota della fortuna, il Giudizio universale, la

¹⁷ J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, cit., p. 454.

battaglia dei vizi e delle virtù. Dappertutto l'autore intravede il contrasto fra il potere secolare e quello spirituale. Se la Riforma gregoriana volle fare della ruota della fortuna un'arma contro gli imperatori, Filippo il Bello fece il contrario: non più i re sono soggetti al ciclo implacabile delle cadute, ma sono i Templari ad essere puniti dal sovrano per la loro avarizia e la loro ingordigia (p. 340). Lo stesso varrebbe per il Giudizio universale, tema obbligatorio per i timpani sin dall'epoca romanica ma, come ben dimostra Wirth, arditamente ripensato e reinterpretato nelle grandi cattedrali: la porta del Principe di Bamberg (1225) diventa un'apoteosi del sovrano, un angelo conduce l'imperatore sorridente (!) davanti a Dio. Ma più ancora: è anche il primo Giudizio dove fra i dannati ritroviamo un papa e nessun prelado fra gli eletti. Non a caso, la gran parte della ricostruzione della prestigiosa fondazione di Enrico II e Kunegonda fu pagata da Federico II. Invece, l'avversario dello Staufen, l'arcivescovo di Magonza Siegfried di Eppstein, commissionando allo scultore di Naumburg il Giudizio universale per il jubé della sua cattedrale, aveva tutt'altra visione escatologica, come dimostrano i resti, conservati al museo diocesano della città (p. 357). Tutto si presta a letture politiche: condivido la lettura, ma aggiungerei che l'escatologia è sempre stata una specie di «scienza politica» lungo il corso del Medioevo. L'immaginario dell'epoca gotica ci ha dimostrato la sua capacità creativa, la sua audacia.

Dare un giudizio sul volume di Jean Wirth non è facile. Ha sicuramente il grande merito di rompere con tanti pregiudizi che ancor gravano sulla religione e sull'arte medievale anche nel campo dei ricercatori e degli studiosi; si tratta di una rottura fondata sulla buona conoscenza di testi ed immagini, riccamente riprodotti e accuratamente commentati. Se si giudica invece la visione d'insieme, le lacune sono pure evidenti, come lo sono anche nella più volte citata opera di Mâle o nel libro del nostro autore sull'immagine all'epoca romanica: si tratta di studi su soggetti prediletti dell'autore che li sa rendere appassionanti anche per il lettore, adoperando diversi tipi di analisi, ogni tanto presentando anche qualche testo inaspettato persino per specialisti.

* * *

Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, pp. 468.

Jérôme Baschet apre il suo volume con un luogo comune: le immagini medievali non sono una «bibbia degli illetterati», come se l'evoluzione degli studi non avesse già negato questa affermazione di Gregorio Magno. Una delle idee-chiave del libro è, comunque, la difesa della libertà, dell'estrema ingegnosità e creatività dell'artista medievale. E l'immagine non è una riproduzione, ma una produzione, non una rappresentazione, ma una «presentificazione efficace» (p. 19), se mi si per-

dona un tale ricalco di terminologia specifica della cerchia cui appartiene il nostro autore.¹⁸

Il volume non è un manuale né una guida, ma una raccolta di saggi, in gran parte pubblicati negli ultimi quindici anni, ma rivisitati ed aggiornati. Si tratta di una sorta di percorso metodologico che legge monumenti celebri o poco noti, male o ben conservati, di cui l'autore cerca di offrire un'analisi la più precisa possibile. La struttura è chiarissima. A parte l'*Introduzione*, tre capitoli sono di carattere teorico e metodologico, altri sei invece danno prova del metodo proposto su dei casi precisi. Di questi sei, due propongono una lettura di cicli di affreschi nel rapporto fra l'immagine e il suo luogo,¹⁹ due ancora parlano dei portali scolpiti, cercando le relazioni interne che conferiscono ad un'opera specifica la coerenza del significato. Gli ultimi due, infine, illustrano il metodo che l'autore chiama «approccio di serie» (une *approche sérielle*) su un certo numero di manoscritti miniati. Questa struttura del volume rende possibili diversi modi di lettura: il lettore può cominciare dalla «teoria» o dalla «pratica», partire dalla fine, per arrivare all'introduzione o viceversa; entrare nell'«officina», ben presentata nelle note alla fine del volume (pp. 367-444), o farsi una lettura gradevole e senza impegni, perché quella di Baschet è una delle migliori penne, chiare e affinate, della medievistica francese contemporanea (il che spiega l'apparizione del libro nella collezione economica «Folio histoire» della prestigiosa casa editrice Gallimard).

L'introduzione teorico-metodologica (pp. 25-64) già col suo titolo «L'image-objet» dà all'insieme del libro un carattere «oggettivo»: si tratta di concettualizzare l'oggetto di ricerca. L'autore, ben consapevole di tutte le implicazioni della parola *imago* per la cultura medievale, ripropone, dopo quindici anni di discussioni, l'uso di questo termine da lui forgiato.²⁰ La tensione inerente sta nella presenza di una doppia valenza epistemologica: l'*essere immagine* e l'*essere oggetto* contribuiscono insieme al «funzionamento» dell'*immagine-oggetto*. Lungi dall'essere una semplice rappresentazione, mette assieme le figure e configura i significati nelle situazioni concrete, in cui agiscono strutture politiche, sociali, individui e gruppi, ma anche l'umanità e la divinità, il terreno e l'ultraterreno.

Non è più lecito dividere nella ricerca l'ambito delle rappresentazioni teoriche da quello della pratica operativa; tocca, piuttosto, capire le circostanze sociali in cui

¹⁸ Jérôme Baschet, allievo di Jacques Le Goff, è Maître de Conférences all'EHESS, membro del Gruppo di antropologia storica dell'Occidente medievale, docente anche all'Università Autonoma di Chiapas a San Cristobal de Las Casas, autore di diversi libri sulla civiltà medievale, fra cui segnalato *La civiltà feudale*, volume tradotto in italiano nel 2005 per i tipi della Newton&Compton.

¹⁹ Il primo libro di Baschet, va ricordato, è dedicato ad un bellissimo ciclo pittorico del Duecento, conservato nell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco, in Abruzzo, un libro, il cui titolo è più che esplicito: *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris, Roma 1991.

²⁰ È infatti una versione tutta nuova della sua introduzione agli atti di un convegno, tenutosi a Erice: *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, a cura di J. Baschet e J.-Cl. Schmitt, Léopard d'Or, Paris 1996, pp. 7-26. La nuova versione è molto più convincente, chiara ed elaborata.

l'immagine trova il suo posto, insieme agli altri oggetti o mezzi di comunicazione (gesti, parole, musica ecc.). È in questo campo che si può giudicare l'efficacia operativa di ogni immagine, suscettibile di mobilitare quello che una società considera come sacro e di configurare le interazioni umane sempre in rapporto col divino. L'immagine-oggetto contribuisce ad attivare il tutto con un insieme di gesti, donazioni, eventi, pellegrinaggi (p. 63; aggiungerei ancora: vendite, commissioni, ma anche furti, demolizioni, roghi... perché anche la distruzione, la diffamazione di questi oggetti fa parte della storia dell'arte). Il senso storico dell'immagine-oggetto sta dunque nella creazione ed espressione di significati nelle situazioni concrete e specifiche. È un approccio che sicuramente parrebbe eccessivamente «funzionalista» ad uno storico dell'arte vero e proprio ed in effetti, dell'*arte* e dei suoi valori nel discorso di Jérôme Baschet, c'è veramente poco.²¹

Si potrebbe chiedere quale sia la misura, o la scala di valutazione, che fa distinguere, nella terminologia proposta dall'autore, fra l'immagine-oggetto, portatrice di significati e un oggetto che non sia più un'immagine, ma pur sempre portatore di significati. Una chiesa è un'immagine-oggetto? E un monastero? Una città? Un castello? Tutti sono, da un certo punto di vista, sia immagini che oggetti. E prevedendo questo quesito, l'autore, nel primo capitolo («Il luogo di rito e il suo decoro», pp.67-101), sviluppa l'idea di un'immagine-luogo, per lui soprattutto decoro di un luogo sacro, nel senso più lato del termine. Già le prime pagine dimostrano che nel «decoro» rientra anche il materiale che ha sempre interessato la storia dell'architettura (penso a Krautheimer e altri), quando Baschet cerca di spiegare, a grandi pennellate, i vari significati dell'edificio ecclesiale, basandosi sia sui piani delle chiese, che su dei testi di Sicardo da Cremona e Guglielmo Durando, i più importanti «commentatori» dell'architettura sacra fra il 1200 ed il 1300. È una bella introduzione per non specialisti, anche se non porta a delle conclusioni originali (pp. 77-79: l'«assialità» della basilica cristiana occidentale, come l'«importanza» sociale dell'edificio, mi sembrano cose un po' ovvie...). Più importante invece è una nota passeggera, che l'assialità è rafforzata dalla posizione sempre occidentale del Giudizio universale (p. 85). Si prosegue, con diversi esempi, dimostrando le intricate interazioni fra il decoro, i cicli narrativi dipinti, i programmi di timpani e quello che l'autore chiama sacralità del luogo. L'iconografo, attento ad ogni dettaglio, è così quasi capace di guardare l'edificio sacro (che è ovvio) con gli occhi di un intelligente credente del Medioevo (cosa meno ovvia). All'immagine si attribuisce «un ruolo trasformatore che attiva e arricchisce il funzionamento dell'edificio di rito» (p. 100), aiuta o persino sostituisce la messa, invisibile alla gran parte dei laici. Le immagini non creano certo la sacralità, dovuta soltanto alla consacrazione, ma la rendono visibile, efficace, pratica e partecipano alla sua «produzione sociale».

I due capitoli che seguono mostrano le possibilità della metodologia proposta. Il primo è dedicato al famoso ciclo di affreschi veterotestamentari della volta della

²¹ Nella cerchia degli allievi e collaboratori di Le Goff, si suole prendere distanze dalla storia dell'arte cosiddetta «tradizionale», pur adoperandone metodi e discutendone problematiche, però cambiando certi termini, scorci e tentando nuovi approcci.

chiesa abbaziale di San Savino sulla Gartempe, a nord di Poitiers (fine XI secolo). Questo monumento, a lungo e ingiustamente considerato uno dei celebri «bustrofedoni narrativi» del Medioevo (F. Deuchler), continua a suscitare discussioni. Baschet ne propone un'interpretazione che tiene presente non solo la sequenza e i diversi significati delle scene, per altro ben decifrabili, ma anche la disposizione delle immagini nelle travee ed il loro rapporto con gli architravi. Questi ultimi, insieme alla cornice dipinta, suggeriscono al ricercatore «uno schizzo ornamentale della croce», «un'impronta cruciforme» (p. 115 e ss). Conscio del rischio di una tale interpretazione cristologica della storia del Vecchio Testamento che pur letteralmente campeggia, a grandissima altezza, sopra lo spazio intero della chiesa, Baschet sottolinea l'importanza tutt'altro che decorativa dell'ornamento. Un'idea giusta, suggeritagli da molti lavori del suo collega Jean-Claude Bonne sull'ornamentale nell'arte medievale, lavori interessantissimi che sarebbe opportuno raccogliere in un volume. Baschet, come anni fa Bonne sull'esempio dalla facciata di Sainte-Foy di Conques, a sua volta, cerca di intrecciare l'iconografia e l'ornamento, con la sua «pulsazione semantica» propria, per scoprire la loro efficacia comune, l'effetto d'insieme che danno sull'occhio del credente, ma anche i significati religiosi altrimenti non decifrabili. E questo significato, per Baschet, è (com'era solito nei cicli tipologici medievali) una visione della storia umana *sub specie salutis*. Se la croce è soltanto suggerita da alcuni tratti del luogo-immagine, quasi non espressa, ciò contraddirebbe la presunta *leggibilità* dell'arte medievale, di cui si è già parlato. Però, sono d'accordo con Baschet, accettando la sua interpretazione a guisa di ipotesi, che anche l'esegesi biblica e la meditazione monastica non erano altro che una ricerca del vero, fatta di esitazioni e discussioni, un continuo affrontare significati oscuri e incerti (p. 124). Aggiungerei (con parole che Jérôme Baschet forse non userebbe) che anche nel Medioevo una vera opera d'arte era sempre, e lo rimane anche per noi, una sorta di enigma.²²

Il secondo esempio (pp. 125-151) è dedicato ad un bustrofedone vero e proprio, dove il ciclo neotestamentario si legge sui muri, a registri sovrapposti, da sinistra a destra, e da destra a sinistra. Si tratta degli affreschi di Filippo Memmi nella collegiale di San Gimignano (1340-1343). Di nuovo si combinano qui la ricerca della «dinamica assiale» dell'edificio intero e l'attenzione alla disposizione delle singole scene. Il bustrofedone è considerato un modo di percorso iconografico comodo ed economico, agli occhi di un fedele dell'epoca. Per il ricercatore, un'analisi oggettiva di un ciclo deve aver presente tre aspetti: la logica narrativa, le associazioni tematiche fra le scene e le interazioni con il luogo di culto. Lo svolgimento del racconto, leggibile malgrado le distorsioni, le irregolarità nella «griglia», le associazioni tematiche, decifrabili dalle posizioni degli affreschi sulle pareti murarie, tutto questo fa del racconto più che un racconto: «un surplus relazionale di senso», «un magnifico strumento per pensare visualmente le connessioni intrinseche della storia sacra e le sue relazioni con il luogo in cui è dipinta». Ancora una volta, l'autore ci ripete che la

²² Non a caso, Baschet e J.-Cl. Schmitt non parlano di «lettura» o «lettore» delle immagini medievali, ma di interpretazioni, forse perché una lettura presuppone uno svelamento, al quale un'immagine, a differenza di un testo, non si presta per natura.

coerenza di un'opera, di un'immagine-luogo non presuppone *una* logica che ne accordi tutti gli elementi, ma un insieme di logiche, di esigenze multiple, anche contraddittorie. Non è qui il bustrofedone che decifra tutti gli enigmi, ma è un dispositivo adeguato per tenere assieme, come fosse un fascio, le diverse esigenze artistiche ed ideologiche in gioco (pp. 149-151).

«L'iconografia al-di-là dell'iconografia». Con questo capitolo (pp. 155-188) si apre la seconda parte del libro. Si tratta niente meno che di una nuova iconografia, criticamente ripensata, con «uno sforzo di rinnovamento metodologico»; un'iconografia che l'autore vuole *attenta e relazionale*, attenta perché «la forza di pensiero delle immagini» (*la force de la pensée des images*, in altri termini, forse più chiari, la ricchezza espressiva) richiede uno sguardo attento; relazionale perché questo sguardo deve studiare non solo le relazioni costitutive di una immagine, ma anche quelle che la legano alle altre, presenti o assenti che siano (p. 156). Fin qui, si ha più la sensazione di leggere delle banalità pretenziose che non riflessioni critiche! Subito dopo Jérôme Baschet propone una «critica dell'iconografia», lungo una traiettoria naturalmente panofskiana e ben aggiornata, ma con il solito svantaggio di concentrarsi sui diffusissimi *Studies in iconology*, come se il Panofsky non fosse mai esistito, né mai fossero stati pubblicati i suoi primi studi sulla scultura gotica tedesca, fino al Panofsky dell'*Idea* o al Panofsky delle *Quattro lezioni sulla scultura sepolcrale*, studi poderosi dei suoi ultimi anni. Si dimentica un po' troppo spesso che Panofsky, con tutta la sua cultura pluridisciplinare, rimane pur sempre uno storico dell'*arte* e non diventa un antropologo, storico, semiologo o filosofo. La sua metodologia ed epistemologia, più fine di quel famoso adagio «find a text and you've found the answer», ripetuto da tutti i critici, erano forgiate per scopi e per interessi ben diversi da quelli che ci animano oggi.

Ispirandosi al «pensiero figurativo» del Francastel, a talune considerazioni di Damisch (importante critico dell'iconografia panofskiana) sull'«attraversamento reciproco» che lega il testo e l'immagine, Baschet cerca di risolvere l'eterno problema di forma e senso che riguarda tutte le scienze umane. Insiste sul plurale, quando si parla dei «significati» (*sens*) delle immagini: sono multipli, incerti, generici, strutturali (cioè inerenti alle opere) o percepiti (da un pubblico o da uno storico). Il *surplus*, l'eccesso di significati, è per lui un dato che il medievista deve sempre aver presente in qualsiasi sua analisi. Alla fine, sono l'efficacia ed i significati delle immagini-oggetti, tutti e due, come già sappiamo, *eccessivi*, che fissano la «capacità di agire» (*vertu opératoire*, p. 188). L'azione dell'immagine nella storia della società, ecco, in brevi parole, quello che interessa l'iconografia relazionale. La distanza dagli scopi e dalle problematiche della storia dell'arte è quindi abbastanza chiara, anche se l'autore fa spesso uso dei suoi metodi tradizionalmente consolidati.

Arditamente, questa «nuova» iconografia viene messa in opera nel capitolo seguente su un monumento mai definito, modificato e difficilissimo da ricostruire, ed anche discusso più volte da Meyer Schapiro a Michael Camille: il portale di Souillac, capolavoro di plastica romanica. Se Camille, criticando l'ossessione dei testi di Panofsky, propone una «anti-iconografia», Baschet promuove una «sur-iconographie» (p. 195), un termine sicuramente altrettanto felice che richiama un lessico di espres-

sione tardobizantina, con la predilezione per prefissi e superlativi... Però, il fine del ricercatore, quasi una sfida, è ben preciso: ricostruire la *coerenza* di un'opera apparentemente incoerente. L'analisi, che si può dire strutturale, entra nei minutissimi dettagli di ogni gruppo di figure (sacrificio di Abramo e la storia di Teofilo, qui rappresentata per la prima volta). L'autore non ci regala né lunghe citazioni di testi latini, né liste di monumenti da paragonare; la sua ottima conoscenza della «regola» iconografica gli permette di vedere le «stranezze», le deviazioni del monumento su diversi livelli: dagli occhi chiusi d'Isacco o la colonna fra Teofilo ed il Maligno, all'interazione, sicuramente non casuale, ma ben pensata, fra tutti i personaggi ed anche il famoso *trumeau*, abitato dalle bestie, che conosciamo dai corsi dell'arte medievale. L'interpretazione proposta è concentrata sui rapporti di autorità e dominio (della Chiesa sul peccatore soprattutto), ma sicuramente più interessante e stimolante è seguire la logica del ricercatore, cercando di capirne il metodo, anche per rendersi conto della ricchezza dell'immagine medievale, quando si tratta di un capolavoro.

La seconda opera che ci presenta la «sopra-iconografia» è ben più modesta e meno studiata: il portale della chiesa romanica a Bourg-Argental, nel Forez, sopravvissuto alla ricostruzione del 1854. Il suo programma adopera varie implicazioni del dono (p. 245); l'idea centrale è quella della *caritas* come fondamento della Chiesa. La raffigurazione della *caritas* sembra essere raddoppiata in una statua-colonna mal conservata e nel bellissimo capitello che la sovrasta: è un'iconografia praticamente unica, di rara fattura, malgrado la qualità artistica assai mediocre dell'insieme del portale. È raro che il decoro scultoreo dell'edificio rappresenti la Chiesa sotto guisa di carità (più spesso si tratta dell'autorità, come nel caso precedente), anche se i testi ne parlano spesso.

La terza parte si apre con un nuovo capitolo metodologico: «Inventività e serialità delle immagini medievali» (pp. 251-280). Il suo scopo è quello di completare l'iconografia relazionale, dopo aver svelato diversi nodi di significati inerenti all'opera, con l'analisi di relazioni *esterne*, quelle che legano le opere fra di loro: la «serialità». L'applicazione di un approccio seriale presuppone l'esser convinto di un'estrema inventività e libertà dell'immagine medievale, a differenza di ciò che affermava, cento anni fa, Émile Mâle che vediamo di nuovo presentato davanti al tribunale (pp. 252-260).²³ Se si accetta che il Medioevo *pensa per immagini*, sicuramente questo pensiero è da trovare nelle interazioni fra immagini, sempre diverse e libere. Una serie, nel senso epistemologico datole dal nostro ricercatore, vuol dire una rete d'immagini istituita dall'opera stessa (un ciclo narrativo), un *corpus* raccolto

²³ Da storico-antropolo, Jérôme Baschet preferisce parlare della libertà dell'immagine e non, per esempio, dell'originalità dell'artista, come si suole fare fra gli storici d'arte: lo afferma, senza argomentazioni, a p. 422, n. 13. È sintomatico che la cerchia di storici dell'immagine medievale parigini, conoscendo le ricerche classiche sull'argomento (soprattutto, R. BERLIN, *The Freedom of Medieval Art*, in «Gazette des Beaux-Arts», 6th Series, vol. XXVIII, 1945, pp. 263-288), parlano più spesso dell'immagine e non dell'arte o artisti, alludendo forse ai limiti di questa presunta libertà o semplicemente distanziandosi, con il cambio di termini e concetti, dalla storia dell'arte «tradizionale». Si veda, per esempio, Schmitt J.-Cl. SCHMITT, *Liberté et normes des images médiévales*, in Id., *Le corps des images*, Gallimard, Paris 2002, pp. 135-164.

dal ricercatore e, infine, un «ipertema». «Serie» qui non vuol dire né ripetitività, né omogeneità, ma un tentativo di liberarsi dalla dualità originale/banale attraverso lo studio di regolarità e singolarità (nel senso di Foucault e Deleuze), nel tentativo di trovare l'elemento attivo che anima la serie specifica che interessa (pp. 268-269). Baschet si interessa non dei «capolavori», ma di «immagini estreme», «immagini-limiti», cioè al limite del lecito, dell'ortodossia, del paradosso (p. 272 e ss.). Il concetto dell'ipertema (p. 274 e ss.) è, infine, un tentativo di abbandonare la frammentazione delle ricerche iconografiche di oggi, che presuppongono, come si vede anche nel Wirth, un sopravvalutare la sistematicità del pensiero e, quindi, dell'iconografia del Medioevo.

«Ipertemi» assorbono diversi «temi», e lo storico che adopera un tale concetto affina i suoi strumenti, rende più acuto il suo sguardo e più plastiche le sue conclusioni.

Il capitolo che segue dovrebbe logicamente presentarci i vantaggi della «serialità» ma è forse, a mio avviso, fra i meno convincenti dell'intero libro (pp. 281-297).²⁴ È dedicato all'antropologia medievale sotto l'egida della musica, presa e presentata, nel senso medievale del termine, come una scienza dell'armonia che lega l'anima e il corpo nell'uomo (*musica inter corpus et animam*, con parole di Ugo di San Vittore), ma anche l'uomo all'universo e a Dio. Non è che non sono d'accordo con le conclusioni o con le analisi delle tre interessantissime miniature del XII secolo (si tratta appunto di una «serie breve», come vuole il titolo). Ma mi sembra troppo vago il mettere insieme testi, immagini e problematiche, si potrebbe dire, «ipertematiche», per dimostrare una ovvietà come l'armonia che, nell'immaginario medievale, lega l'anima e il corpo nell'*homo totus* (iscrizione su una delle miniature studiate), sorpassando l'antico topos dualista del corpo prigioniero dell'anima.

Molto più chiaro e coerente metodologicamente e affascinante anche col suo soggetto, è l'ultimo capitolo che rappresenta una «serie ampia» di immagini della nascita/creazione di Eva (pp. 299-341). Si apre con un logico quesito: Eva è mai nata? O piuttosto creata? Adamo può considerarsi un «padre», a guisa di un Zeus che genera Atena o Dionisio? Il campo di ricerca è qui per forza vasto, ipertematico, il che obbliga il ricercatore a ricorrere ai diversi testi esegetici, non però per ridurre i significati delle immagini a delle illustrazioni delle idee, espresse verbalmente, ma per farci vedere le tensioni che animano allo stesso tempo letture teologiche e il mondo delle immagini.

Un *corpus* abbastanza importante di miniature mette in evidenza quante «singolarità» potesse rappresentare un tema talmente delicato quale è quello della famosa costola (la stessa, ricordiamolo, che fece scandalo nella *Philosophia* di Guglielmo di Conches che, a proposito della creazione di Eva, pretendeva di non dover prendere il testo sacro alla lettera!). Testi e immagini, percorsi ipertematici permettono all'autore di scoprire i paradossi e le ricchezze di significati non solo nel mondo delle idee, ma

²⁴ E ciò a differenza di un bel libro, fatto anche col metodo descritto, dedicato all'iconografia del seno di Abramo, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris 2000.

anche nelle fondamenta della società medievale, come il matrimonio, promosso al grado sacramentale dalla Chiesa gregoriana, «sacramentalizzando» i rapporti fra il sacro e il profano, il corpo e l'anima, il mondo e il clero, l'uomo e la donna. Le immagini della creazione di Eva con grande efficacia visuale mettono in evidenza una coesione sociale basata sulla processione sostanziale, di cui la «nascita» non è che una metafora. Si tratta di un soggetto problematico sotto tanti aspetti e non ci stupisce affatto che sia un quesito retorico e ben formulato che chiude il capitolo: la ragion d'essere delle immagini medievali non è altra che dar forma a dei paradossi del sistema istituito dalla Chiesa, ed è perciò che anche l'esplicito diventa portatore di equivoci (p. 341).

Nella conclusione (pp. 345-354) Baschet riprende le grandi linee del volume, giustificando la sua attenzione ai secoli XI e XII, epoca di grande prima espansione dell'Occidente latino e, quindi, delle sue immagini; un'espansione che forma una società basata sull'*iconicità* (p. 350). Per meglio comprendere tutti i caratteri di questa società di immagini, ci vorrebbe, sostiene il Baschet, un altro volume, dedicato agli ultimi secoli del Medioevo. Non ci resta che aspettare che questo impegno si realizzi.