

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

Baltrušaitis e la leggenda della forma di Gilgamesh

Beatrice Spampinato

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Jurgis Baltrušaitis is one of the most representative scholars of the New Formalist School led by Henri Focillon in Paris during the first half of the 20th century. By going through Baltrušaitis' publications, an interesting case of study is the representation of Gilgamesh. The Lithuanian student wrote a long genealogy of this form that goes from ancient Mesopotamian East to Christian medieval West. We will use Gilgamesh's shape to explore and compare the formalist method of Baltrušaitis, the iconological method of Panofsky and the relation between words and pictures by Schapiro. In doing so, we will try to re-establish a bond between the visual outline of a man with two specular beasts and the written legends of Gilgamesh and Daniel.

Keywords Jurgis Baltrušaitis. Gilgamesh. Formalism. Daniel in lion's den. Text and image.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Baltrušaitis e il formalismo francese. – 3 Tre approcci metodologici al rapporto tra testo e immagine. – 3.1 Gilgamesh come pura forma. – 3.2 Gilgamesh come illustrazione del testo. – 3.3 Gilgamesh come traduzione figurativa del testo.

1 Introduzione

Negli anni Venti Henri Focillon fondò a Parigi la nuova Scuola formalista francese, detta 'nuova' poiché figlia del formalismo di scuola viennese che già aveva dettato la cosiddetta 'storia dell'arte senza nomi' di Heinrich Wölfflin o lo *Stilfragen* di Alois Riegl.¹ Nel 1925, durante il corso di Storia dell'arte medie-

1 Per una bibliografia aggiornata riguardo la Scuola di Vienna si veda: Tigler 2019, nota 1.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/008

133

vale tenuto alla Sorbona da Focillon, il giovanissimo studente Jurgis Baltrušaitis presentò un saggio sullo studio del gesto nella plastica medievale (Ducci 2000): questo intervento designò per lo studente lituano l'inizio di un prolifico trentennio di studi sull'arte medievale, segnato profondamente dall'insegnamento e dall'amicizia con il maestro. Baltrušaitis adotterà i precetti del nuovo formalismo francese andando alla ricerca dei principi fondanti la plastica medievale e, senza porsi limitazioni geografiche, spazierà oltre il confine occidentale per guardare alla produzione scultorea del Vicino Oriente: il metodo di Baltrušaitis è formalista e comparativo. Nel definire la propria personale mappa di circolazione delle forme, Baltrušaitis, a differenza di Warburg e Panofsky, si concentra esclusivamente sul dato visivo, tralasciando completamente il rapporto con i contesti sociale e letterario che partecipano al disegno di una determinata forma in uno specifico contesto socio-culturale. L'immagine non corrisponde alla trasposizione figurativa di una narrazione rintracciabile nelle fonti testuali, ma è essa stessa protagonista e fautrice di una vicenda personale che riguarda la trasformazione dello schema disegnativo dell'immagine stessa (Mazzocut-Mis 1999). Il metodo formalista traccia così una distanza tra il testo di una leggenda o le sacre scritture, e la rappresentazione che a quel testo si riferisce, ponendo nuove questioni metodologiche allo studio della storia dell'arte. Riprendendo più nel dettaglio le regole fondanti il formalismo di Focillon, è possibile capire come queste abbiano sancito, nel pensiero dello studioso lituano, un totale primato dell'immagine sul testo; questo rapporto impari tra fonti visive e fonti scritte, che raggiunge una disparità estrema proprio con gli studi di Baltrušaitis, è al centro di un necessario dibattito critico-metodologico sul rapporto tra testo e immagine. Considerando le direttive metodologiche rispettivamente di Jurgis Baltrušaitis, Erwin Panofsky e Meyer Schapiro, coinvolti in prima persona in questo dibattito, analizzeremo il caso della forma di un uomo stante con due bestie a esso speculari; l'analisi di questa forma, in origine corrispondente alla rappresentazione dell'eroe mesopotamico Gilgamesh, torna spesso negli studi di Baltrušaitis e costituisce perciò un esempio ottimale del metodo da lui adottato nella ricostruzione della vita di una forma. Partendo dalla genealogia del fortunato schema descritto da Baltrušaitis (1935), ricostruiremo il legame con le fonti testuali secondo il metodo iconologico di Panofsky (1939) e infine tenteremo di identificare le dinamiche che hanno caratterizzato il processo di traduzione dal linguaggio verbale a quello figurativo, ovvero dalla leggenda alla forma di Gilgamesh, così come teorizzato da Schapiro (1973). Attraverso l'applicazione di metodologie differenti a un unico caso di studio, l'obiettivo è quello di tentare di ristabilire quel legame tra testo e immagine volutamente decostruito dalla critica d'arte formalista. Non si vuole qui presentare una panoramica sulla metodologia dei tre studiosi, ma sfruttare il punto di vista di Panofsky e

Schapiro, per tentare di completare la ‘leggenda’ della forma di Gilgamesh, ricostruita da Baltrušaitis.

2 Baltrušaitis e il formalismo francese

Nel 1924 Jurgis Baltrušaitis arriva alla Gare du Nord di Parigi con l'intenzione di studiare teatro, ma sappiamo con certezza che nel 1925 è tra gli studenti del corso di Storia dell'arte medievale tenuto da Henri Focillon alla Sorbona. Con l'occhio di un pregresso interesse per lo studio dei corpi in movimento, lo studente lituano guarda ora alla rappresentazione statica della plastica medievale e, in un intervento presentato durante il corso di Focillon dal titolo *Le geste plastique et le geste émotionnel*, ha modo di sperimentare questa nuova prospettiva di indagine dell'immagine iconica (Chevrier 2006, 117). L'interesse dello studente lituano si dimostra, in generale, quello di analizzare il complesso sistema di comunicazione attraverso un linguaggio non verbale e, in particolare, l'altrettanto complesso rapporto tra la staticità dell'icona e la dinamicità del gesto che anima la narrazione figurativa.² Baltrušaitis risolve la questione posta, adottando un approccio puramente formalista: è la forma dell'immagine a determinare il delinearci di un determinato gesto, che a sua volta verrà interpretato in riferimento a una specifica scena narrativa (Ducci 2000). Alla fonte della narrazione, in un linguaggio figurativo, c'è la forma, sulla quale si concentra quindi l'attenzione di Baltrušaitis che, coerentemente, in una fase più matura dei suoi studi, dichiarerà di avere «un solo metodo di lavoro: andare alla fonte - poiché solamente così si ottiene - una visione esatta delle cose» (Chevrier 2006, 215). Quella prima intuizione dello studente lituano, in cui esprime la sua considerazione del gesto alla stregua di un segno che dipende direttamente dalla forma, determina il suo inscindibile rapporto con Henri Focillon e di conseguenza con il cosiddetto ‘formalismo francese’. Con *Vie de formes*, Focillon introduce nell'estetica francese la ricerca delle leggi che dominano la struttura dell'opera d'arte: l'oggetto estetico è un'esperienza concreta e autonoma, frutto del-

² Come nota Annamaria Ducci, l'interesse per il gesto dimostrato da Baltrušaitis è fortemente influenzato dal clima delle avanguardie europee che stavano conferendo proprio al gesto un valore progressivamente alternativo alla parola; in questo senso sarà fondamentale il rapporto con i registi e teorici Edward Gordon Craig e Vsevolod Mejerchol'd (2000, 150-2). Di certo la figura del padre, poeta e ambasciatore della Lituania a Mosca, e la cerchia dell'*intelligencija* russa che ruotava attorno alla famiglia (tra cui non mancano formalisti e costruttivisti), dovettero avere un ruolo fondamentale nella formazione di Baltrušaitis ma, dopo il suo arrivo a Parigi e l'approccio alla storia dell'arte di Focillon, egli parla di una vera e propria seconda vita (Chevrier 2006, 116-8).

la commistione di tecnica, spirito e materia, ed è prodotto dalla mano di un artista anonimo, che è mero strumento. Il razionalismo di fondo che domina la nuova estetica francese, ha per oggetto un'opera d'arte che si autodetermina nello spazio e che è essa stessa fautrice di continue rigenerazioni e variazioni indagate indipendentemente dallo studio del contesto sociale e storico in cui l'opera d'arte vive.³ Questa analisi della forma, una volta applicata all'architettura romanica, porta a un inevitabile ritorno alla concezione organicistica dell'alzato medievale già teorizzata da Viollet Le-Duc, da cui si evince la regola secondo cui anche la decorazione scultorea è soggetta al rapporto funzionale che lega le singole membra architettoniche (Tagliaventi 1976, 50-2); l'obiettivo di Focillon è proprio quello di individuare quelle leggi che dominano lo stile e enunciare i principi fondamentali che permettono di definire come tale la scultura romanica. Se Focillon, al fine di poter condurre un proprio studio di quella che Castelnuovo definisce «morfologia genetica» (2002), si scontra con l'esigenza dello studio del contesto sociale e spirituale entro cui la forma nasce,⁴ Baltrušaitis invece, una volta fatta propria l'estetica razionalista francese, manterrà una posizione più estrema rispetto al maestro, costruendo le sue «genealogie delle forme» (Chevrier 2006, 155) su basi meramente concrete, basate cioè sui soli dati visivi e tattili. I due studiosi lavoreranno quindi alla definizione dello stile romanico individuando quelle leggi formali che, nonostante il caos delle forme della plastica medievale, dettano strutture fisse al processo di costituzione della forma. Tre regole in particolare occorre considerare per lo studio della plastica medievale: la scultura è una componente organica dell'architettura e, riprendendo la lezione di Viollet Le-Duc, i due teorici francesi confermano il rapporto funzionalistico esistente tra massa scolpita e massa architettonica; esiste una legge d'attrazione della cornice, secondo cui l'oggetto scolpito si conforma allo spazio a lui destinato dall'architettura e vi si adatta come una sorta di riempimento; in ultimo, il tralcio di vite è il modulo basilare di qualsiasi variante ornamentale. Le forme della scultura medievale sono il risultato della variazione della linea geometrica su queste poche semplici leggi fisse (Mazzocut-Mis 1999, 9-14). Baltrušaitis, prendendo le mosse quindi dall'insegnamento formale

3 Mazzocut-Mis si sofferma sulla definizione dell'estetica di Focillon, specificando che: «se per formalismo intendiamo una teoria dell'arte in cui domina lo studio della forma, nella Francia del 1920-40, abbiamo molteplici formalismi con diverse sfaccettature». La studiosa predilige quindi per il caso specifico di Focillon utilizzare la definizione di «estetica realista», laddove oggettiva, positiva e scientifica (1998, 22).

4 «É uno degli errori dogmatici della critica di questo tempo considerare abitualmente questi monumenti lontani come vuoti di ogni contenuto e dotati di un puro valore decorativo, mentre ognuno di essi risponde a un sistema di credenze etiche, di formule canoniche e di interpretazioni generali dell'universo» (Mazzocut-Mis 1998, 96-7).

di Focillon,⁵ sviluppa poi una personale metodologia di lavoro riasumibile in cinque punti: individua parentele morfologiche tra apparati ornamentali culturalmente distanti; considerando le tre leggi basilari presupposte, individua la struttura su cui si basano le analogie; rintraccia questa stessa struttura nella decorazione scultorea di culture cronologicamente e topograficamente distanti; sulla base di questi dati ricostruisce una genealogia della forma; infine tenta di spiegare il processo di disseminazione della struttura madre (Mazzocut-Mis 1999, 17-64). Non è quindi interessato a ristabilire un legame tra l'immagine e la realtà, ma a studiare il processo di nascita e di diffusione di una determinata forma nella storia; per fare ciò occorre individuare quelle strutture che, per delle fortunate caratteristiche intrinseche, hanno generato il maggior numero di variazioni (Baltrušaitis [1934] 2006, 154). La storia della forma di Gilgamesh esemplifica perfettamente questo processo analitico.

3 Tre approcci metodologici al rapporto tra testo e immagine

In questa sede ciò che ci preme mettere in evidenza, è il rapporto tra fonti scritte e fonti figurative all'interno del complesso processo di studio della vita di una forma. Prima di scontrarsi con la problematica del confronto tra la plastica medievale orientale e quella occidentale, che lo costringerà a considerare la percezione spirituale dell'immagine nei due differenti contesti (Mazzocut-Mis 1998, 93-7), Focillon persegue uno studio della forma che non può essere assimilato alle dinamiche del sociale, poiché, come egli stesso sostiene, «lo studio più attento dell'ambiente più omogeneo, il fascio di circostanze più strettamente serrato, non ci danno il disegno delle torri di Laon» (Focillon [1934] 2002, 95). Nella figurazione ornamentale, il segno crea una propria semantica e il disegno che scaturisce dal segno ha un valore personale differente e indipendente da quello conferitogli dalla società. Come Focillon rivendica l'indipendenza del segno dalla società, così a sua volta Baltrušaitis rivendica l'indipendenza dell'immagine dal testo: la forma inizialmente si nutre della leggenda ma, se si afferma diventando sufficientemente forte, il suo vincolo dalla fonte scritta viene meno e inizia a scrivere la sua personale leggenda. Con un solo apparente bisticcio di parole, Baltrušaitis dirà che «la forma di una leggenda» si trasforma così in «leggenda di una forma» ([1934] 2006, 154). Lo studioso lituano, nel 1931 pubblica

⁵ Pur conoscendo la scuola formalista tedesca, Baltrušaitis la considera troppo rigida, mentre viene completamente conquistato dalla scuola di Focillon proprio per quella sua capacità di fare iconografia, filosofia, studio della forma, senza tralasciare l'esercizio del linguaggio. Dell'incontro con Focillon dirà infatti: «trovavo un formalismo che corrispondeva esattamente a ciò che andavo cercando» (Chevrier 2006, 123-4).

la sua tesi dottorale *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*,⁶ dove viene enunciata la dottrina formalista elaborata a fianco di Focillon e dove emerge quella presa di posizione radicale con cui possiamo dire che Baltrušaitis tende a innalzare un muro tra l'immagine e il testo. Nel 1932 Meyer Schapiro pubblica la propria recensione⁷ alla tesi di dottorato di Baltrušaitis e sottolinea una debolezza di fondo nel metodo dello studente lituano, che rendeva per l'appunto del tutto inattivo il contenuto dell'immagine, ignorando qualsiasi tipo di dialettica tra il significato semantico e la struttura dell'immagine. Schapiro usa il termine «platonico» per definire il metodo di Baltrušaitis, poiché gli schemi che sono alla base delle forme sarebbero come idee trascendenti e antecedenti l'opera d'arte, l'artista un mero matematico e il processo di creazione prettamente speculativo e caratterizzato dal ruolo passivo del contenuto. Nel 1939, com'è noto, Erwin Panofsky riduce al minimo quell'indipendenza di un'opera d'arte che si autodetermina, sostenendo al contrario la legittimazione della forma solamente in funzione di un *milieu* ben preciso. Nell'iconologia di Panofsky il primato dell'oggetto viene scalzato dal soggetto: il significato intrinseco dell'immagine non va cercato indagandone il mero valore formale, ma analizzando il significato dato dal rapporto tra forme verbali e forme visibili. In polemica con il formalismo di Wölfflin, Panofsky definisce l'iconologia come «quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte contrapposto a quelli che sono i valori formali» ([1939] 1975, 31), che invece dominano la «genealogia delle forme» di Baltrušaitis (Mazzocut-Mis 1998, 114-7). Ristabilito un legame tra l'immagine e il contesto socio-culturale di nascita, rintracciabile in primis nelle fonti letterarie, un passo avanti che rafforza ulteriormente la dialettica tra testo e immagine, viene introdotto proprio da Meyer Schapiro.

6 La tesi di Baltrušaitis venne pubblicata sotto la supervisione di Henri Focillon ed è una summa della logica, del metodo e del processo adottato per definire la plastica romanica. In quello stesso anno Focillon pubblicava *L'art des sculpteurs roman*, da leggere in parallelo al saggio *Vie des formes*; nel mentre Schapiro pubblicava parte della sua dissertazione dottorale su Moissac sull'Art Bulletin. Nonostante il campo di studio comune nessuno dei due si citò a vicenda e probabilmente proprio la pungente recensione pubblicata su *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur* 5 con il titolo «Über den Schematismus in der romanischen Kunst», fu l'occasione per esprimere il disappunto da parte di Schapiro nei confronti del metodo fatto proprio in quegli anni dalla scuola francese (Cahn 2002).

7 Nonostante Schapiro esordisca definendo il testo del collega quale «prima opera francese sull'arte medievale che tratti sistematicamente i problemi della forma - considera poi che - una debolezza cruciale della dialettica di Baltrušaitis sta nel ruolo inattivo, neutrale, del contenuto nella formazione dell'opera d'arte» (1932, 295). Schapiro scardina a uno a uno i passaggi fondamentali del metodo formalista e conclude sostenendo «l'inadeguatezza di un'interpretazione come quella di Baltrušaitis, che non assegna alcun ruolo formativo alle funzioni e ai significati di un'arte religiosa pubblica e che spiega la scelta di effetti espressivi unicamente con una coincidenza geometrica» (1932, 312).

ro che, nel 1973 in un saggio intitolato *Words and Pictures*, enfatizza l'importanza dello studio delle strategie di traduzione dal linguaggio verbale a quello visivo. Secondo Schapiro non è esatto quindi considerare l'immagine come una copia – che con un prestito dal gergo librario potremmo definire 'anastatica' – della fonte scritta, anche perché troppo spesso l'artista stesso non conosce direttamente il testo, ma occorre decodificare il metodo di traduzione adottato in un determinato luogo e in un determinato momento storico, per trasferire specifici contenuti dal verbale al figurativo. La raffigurazione ha in sé il concetto che è legato alle parole, al loro significato letterario, simbolico, teologico, mistico e morale.

Abbiamo sintetizzato tre passaggi fondamentali nello studio del rapporto tra testo e immagine da parte della critica d'arte del Novecento: se Baltrušaitis traccia una linea divisoria netta tra testo e immagine, Panofsky di tutta risposta costruisce un ponte che ristabilisce una dialettica tra le due sfere, e infine Schapiro analizza tutte le criticità che possono emergere nell'instaurare un dialogo tra voci parlanti lingue differenti in mancanza di una prassi di traduzione ragionata. Questi tre metodi saranno ora utilizzati per ristabilire il rapporto tra la forma di un uomo stante frontalmente tra due bestie speculari e il testo dell'Epopea di Gilgamesh o i versetti dell'Antico Testamento di Daniele nella fossa dei leoni.

3.1 Gilgamesh come pura forma

In più occasioni Jurgis Baltrušaitis torna sullo studio di quella forma a cui egli stesso si riferisce con il nome dell'eroe mesopotamico Gilgamesh; l'immagine di Gilgamesh acquisisce particolare importanza nel lavoro dello studioso lituano, perché riassume in sé alcuni *topoi* fondanti il suo metodo formalista e comparativo, consentendogli di esemplificare la storia delle influenze orientali sull'arte occidentale cristiana, dimostrare il prevalere del disegno sulla caducità del contenuto, sperimentare nella sua totalità il metodo formalista e redigere una complessa genealogia di una forma. Ripresentandosi in 'molteplici epifanie', questo schema iconografico minore ha la capacità di assumere vari significati (Mazzocut-Mis 1999, 17-64). Nel 1935 su *Revue d'art et d'esthétique*, Baltrušaitis pubblica un saggio dal titolo «Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'un forme»,⁸ interamente dedicato allo studio della rappresentazione di un uomo stante con

⁸ Sia Mazzocut-Mis (1998), che Chevrier (2006) definiscono l'articolo come il «primo saggio di iconologia di Baltrušaitis», dove però il termine non è da intendersi secondo la definizione di Panofsky già citata, ma con un doppio significato di iconologia che è sia come storia della trasformazione della forma in funzione di uno stesso significato, sia come indagine dei vari significati assunti in funzione della forma.

ai lati due bestie speculari, forma di cui già aveva trattato in *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* (1929, 34-50) e in *Art sumérien, art roman* (1934, 83-91). Gilgamesh, Re di Uruk, è il protagonista dell'omonima antica Epopea mesopotamica;⁹ la prima versione della leggenda risale probabilmente al III millennio a.C., mentre la versione classica del testo, diffusa in tutto il Vicino Oriente, è la trascrizione dei versi incisi sulle 12 tavole ritrovate nella Biblioteca di Assurbanipal a Ninive e risalenti al XII secolo a.C. (Pettinato 1992). Notiamo però che Baltrušaitis, nell'articolo del 1935, utilizza il titolo della celebre Epopea solamente per introdurre l'argomento ma, fin dal sottotitolo esplicita che proporrà una «storia della forma» e non un'analisi della rappresentazione figurativa del testo dell'Epopea; nel rispetto della dottrina formalista, sceglie dunque come protagonista la forma decorativa e non l'immagine narrativa riconducibile all'eroe mesopotamico. Come si è detto infatti, inizialmente la forma si nutre di una fonte testuale ma, se acquisisce sufficiente forza, secondo il metodo dello studioso lituano, raggiunge un certo grado di indipendenza rispetto alla fonte testuale e inizia a scrivere autonomamente la propria storia. Nel corpo dell'articolo si possono rintracciare le fasi del processo metodologico adottato dall'autore e precedentemente descritte: Baltrušaitis riconosce la presenza di uno stesso disegno che si ripropone in diverse tecniche (avori, arazzi, mosaici, decorazioni lapidee), aree geografiche (Armenia, Georgia, Spagna e Francia) e epoche storiche (arte sumera, sasanide, etrusca, romanica); individua la struttura madre, ovvero una figura umana stante attornata da due bestie disposte specularmente; verifica poi le variazioni di significato che essa ha subito nelle diverse declinazioni rintracciate; redige quindi una genealogia della forma di Gilgamesh che partendo dall'antica Mesopotamia giunge fino agli apparati decorativi che animano i monumenti dell'Occidente medievale cristiano. Siccome quel personaggio stante può diventare indistintamente Gilgamesh, l'amico Enkidu, gli eroi cristiani Salomone e Davide, o ancora Danie-

9 Gilgamesh, Re saggio ma dispotico di Uruk, è un fardello per se medesimo, allora chiede alla dea Arourou, sua madre, di creare qualcuno che possa abbattere la sua superbia. La dea crea Enkidu, un uomo selvaggio e brutale. Una cortigiana inizia Enkidu alla civilizzazione e lo conduce a Uruk. Quando Gilgamesh e Enkidu si incontrano, stringono amicizia, si alleano e vanno insieme a combattere la popolazione Houwawa. Dopo la vittoria di Gilgamesh, Ishtar s'infervora e supplica il padre Anou di creare un toro celeste per liberarsi di Gilgamesh. Il toro soccombe, ma Enkidu si ammala e muore. Gilgamesh addolorato e impaurito dalla morte stessa, decide di raggiungere Outnapishtim per sapere come diventare immortale. Inizia il viaggio di 55 giorni alla ricerca dell'immortalità. Outnapishtim gli conferma che la morte è il prezzo dell'umanità e gli indica la pianta della giovinezza. Gilgamesh vuole portare il fiore con se ad Uruk e condividerlo con il suo popolo, ma durante il viaggio un serpente la ingurgita. Gilgamesh paga l'errore di non aver tenuto la pianta per sé e si rassegna al destino degli inferi; il viaggio però l'ha reso saggio solamente come un dio può essere. Un riassunto stringato dell'Epopea si trova nel testo consultato dallo stesso Baltrušaitis: Contenau 1927, 1: 311-4.

le nella fossa dei leoni, Baltrušaitis dimostra che, nonostante la variazione dell'evento narrativo di riferimento, se la forma sopravvive sempre uguale a se stessa, ciò significa che «Elle est plus forte et plus vivante que le poème qu'elle a d'abord illustré. C'est donc dans l'image elle-même et non dans l'épopée qu'il faut chercher les raisons de sa longue vie et de ses résurrections» (Baltrušaitis 1935, 103). Incorniciata in quel determinato spazio, circoscritta e reiterata in svariate declinazioni, la forma di Gilgamesh - che, nel rispetto delle tre regole citate, vanta secondo Baltrušaitis anch'essa una primissima versione derivante dal tralcio di vite - acquisisce vita propria e indipendente, diventa crogiuolo di nuovi temi che, attirati dalla forma stessa, le conferiscono nuova vita. La forma non si estingue né con il passaggio da Oriente a Occidente, né con la trasformazione da immagine pagana a immagine cristiana. Infine Baltrušaitis spiega l'itinerario della forma attraverso la circolazione di opere delle cosiddette 'arti minori', opere veicolari itineranti da Est a Ovest sin dal primo medioevo. Lo stesso autore del saggio, con un inconsueto diretto riferimento ai contenuti dell'Epopea, si stupisce di fronte all'evidenza che tra tutte le scene cariche di significati simbolici e determinanti ai fini della narrazione, sia sopravvissuta proprio quella dell'eroe che combatte con due bestie;¹⁰ la spiegazione di questa 'sopravvivenza', secondo l'approccio formalista, è da ricercarsi proprio nel particolare valore ornamentale di questa forma, che le ha permesso di costruire una genealogia ramificata e duratura. La forma dell'eroe-profeta è stata quindi copiata dalla mano-strumento di artisti del tutto ignari del riferimento narrativo dell'immagine,¹¹ ma consapevoli del potenziale ornamentale di quella struttura decorativa:

Elle est comme une sorte de récipient dont on renouvelle sans cesse le contenu sans modifier la forme - ma - l'ombre du Roi d'Erech survit l'épopée et demeure secrètement cachée dans les représentations les plus diverses où le personnage est encadré par deux bêtes ornamentales affrontées. (Baltrušaitis 1935, 111)

3.2 Gilgamesh come illustrazione del testo

Attingendo dall'articolo di Baltrušaitis del 1935 riguardante alcuni esempi di opere in cui compare la forma di Gilgamesh e partendo

10 «Des toute la richesse des scènes chargées des mystères, il n'en a propagé qu'une seule, la moins significative au point de vue théologique ou littéraire, mai la plus riche en possibilités plastiques et la plus conformes aux exigences d'un style» (Baltrušaitis 1935, 104).

11 «L'artiste n'a que servilement copié, sans s'en douter, l'image d'un conte perdu» (Baltrušaitis 1935, 108).

dalle sue considerazioni in merito, ristabiliremo ora un legame iconologico tra tali fonti figurative e le rispettive fonti testuali, ignorate dall'autore. La prima opera citata nel saggio *Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'un forme*, è uno dei cilindri della ricca collezione De Clercq (1888)¹² in cui compare una figura umana stante e frontale nell'atto di reggere tra le mani due elementi fitomorfi speculari. Baltrušaitis sostiene che questa rappresentazione sia la dimostrazione di come anche la forma di Gilgamesh abbia una declinazione primigenia in cui il modulo di base è il tralcio arboreo che, attraverso evoluzioni successive, acquisirà l'aspetto zoomorfo, riconfermando così una delle regole fondamentali della plastica decorativa individuate dalla stessa scuola formalista. Andando a rileggere però il testo dell'Epopea, che siamo certi essere il corrispettivo verbale di queste fonti figurative, troviamo una plausibile corrispondenza dell'immagine incisa sul cilindro nella seconda parte dell'Epopea, quando, dopo la morte dell'amico Enkidu, Gilgamesh inizia il suo duro viaggio alla ricerca della vita eterna e raggiunge la montagna Mashu, dove l'uomo scorpione controlla l'ingresso alla foresta incantata a cui l'eroe avrà accesso.¹³ Un altro cilindro sempre tratto dalla collezione De Clercq mostra due uomini nudi e barbuti, dalle fattezze e dalla posa identiche, posti in posizione speculare e intenti entrambi a combattere un leone.¹⁴ Baltrušaitis interpreta questo sdoppiamento come una voluta scelta stilistica dettata probabilmente da esigenze ornamentali riconducibili a uno specifico periodo storico; dalla lettura del testo delle tavole dell'Epopea, notiamo però che Enkidu viene creato a immagine e somiglianza di Gilgamesh e che fin dal suo primo incontro con il genere femminile avvia un processo di civilizzazione per cui, da bestia qual era, diventa uomo iniziando a cacciare al fianco del proprio compagno Gilgamesh.¹⁵ La fonte figurativa rispetta dunque perfettamente la fonte narrativa. Il disegno della scena rappresentata su un cilindro assiro di collezione berlinese¹⁶ è invece l'occasione per Baltrušaitis di dimostrare la trasformazione casuale del tema cucito di volta in volta addosso a una forma che, al contrario, sopravvive nella sua struttura iniziale attraverso una lunga genealogia. La forma è come un recipiente che cambia continuamente il

12 Baltrušaitis 1935, 103 nota 1. De Clercq 1888, Pl. 4, nr. 39.

13 Per la traduzione italiana dell'Epopea ho fatto riferimento a Pettinato 1992 e a Sanders 1991; per i passi citati riporto in nota la versione inglese utilizzata durante il convegno, il riferimento è a Maureen 1989. «The scorpion monster made ready to speak, spoke to Gilgamesh [...] He went forward, seeing the trees of the gods» (Tablet 9).

14 Baltrušaitis 1935, 103 nota 4. De Clercq 1888, Pl. 5, nr. 48.

15 «Create what Anu commanded, to his stormy heart, let that one be equal, let them contend with each other, that Uruk may have peace» (Tablet 1).

16 Baltrušaitis 1935, 105 nota 2. Weber 1920, Pl. 17-18, nr. 316a.

proprio contenuto:¹⁷ la figura stante non è più umana, ma mostruosa, e le due bestie speculari non sono più leoni, ma grifoni. Proseguendo però nella lettura dell'Epopea troveremo delle inconfondibili corrispondenze con la descrizione del sogno della morte di Enkidu¹⁸ e quindi ancora una volta una plausibile corrispondenza con la fonte testuale. Baltrušaitis riconosce poi alla produzione scultorea medievale caucasica un ruolo fondamentale in quel lunghissimo processo di trasferimento di forme che dai sumeri dell'antica Mesopotamia ha permesso la sopravvivenza di forme orientali nella decorazione romanica occidentale ([1934] 2006). Nel campo degli studi transcaucasici ha avuto il grande merito di essere stato uno dei primi studiosi occidentali a fotografare e studiare direttamente sul campo questo patrimonio (Donabédian 2003); in effetti è di suo pugno l'immagine del rilievo proveniente dal Monastero georgiano di Martvili [fig. 1],¹⁹ con cui Baltrušaitis dimostra come talvolta, pur non variando la struttura della forma, cambia invece completamente il riferimento testuale: l'uomo stante non è più il selvaggio Gilgamesh, ma è Daniele, e i leoni non sono più aggressivi come in una scena di caccia, ma si prostrano addomesticati a leccare i piedi del profeta. L'autore tuttavia non cede ancora al riconoscimento di un'effettiva corrispondenza tra testo e immagine e, anche con la rappresentazione di Daniele, tenta di dimostrare come al contrario le due fonti non dialoghino: troppo spesso i leoni che attorniano Daniele, dalla Georgia [fig. 2] alla Spagna, sono rappresentati inspiegabilmente rampanti e aggressivi (1935, 108). Secondo l'autore questi casi sarebbero l'inevitabile dimostrazione del fatto che gli artisti, anche a distanza di millenni, copiavano semplicemente il modello figurativo, ovvero la forma di un uomo stante con due bestie speculari, che dall'Epopea di Gilgamesh in poi si era affermato nella plastica decorativa, senza prevedere un effettivo riferimento alle sacre scritture.²⁰ Rileggendo però

17 Similmente Focillon così aveva espresso questo stesso concetto: «Talvolta la forma esercita una specie di magnetismo su sensi diversi, o piuttosto si presenta come una specie di stampo cavo, dove l'uomo versa volta a volta materie differentissime, le quali si sottomettono alla curva che le preme, e così acquistano un significato inatteso» ([1934] 2002, 8).

18 «His face was like that of the lion-headed monster-bird Anzu, his hands were the paws of a lion, his fingernails were the talons of an eagle [...] he took me down to the house of shadows, the dwelling of hell» (Tablet 7).

19 Baltrušaitis 1935, 108 nota 2.

20 Lo stesso Réau in *Iconographie de l'art chrétien*, alla voce «Daniel dans la fosse aux lions», citando Baltrušaitis, ripropone l'iconografia di Gilgamesh quale fonte per il motivo cristiano dell'uomo affrontato dai due leoni e così spiega la variazione sul tema orientale: «Les barbares, habitué au type du guerrier aux prises avec deux monstres, le transformant, sous l'influence des missionnaires chrétiens, en Daniel épargné par les lions. L'art de l'Occident, qui n'est jamais servile, même lorsqu'il emprunte, a enrichi ce thème initial de nombreuses variantes» (1956, 403).



Phot. Baltrušaitis.

Figura 1 *Daniele nella fossa dei leoni*. VII sec. Bassorilievo lapideo. Monastero di Martvili, Georgia. Baltrušaitis 1929, Pl. LXXII, 119

i versetti dell'Antico Testamento, tornando cioè alla fonte scritta così come è stato fatto per l'Epopea di Gilgamesh, notiamo che sono narrati due momenti distinti in cui Daniele si trova nella fossa dei leoni: nella prima i leoni sono aggressivi ed è necessario l'intervento di un angelo che accorra a placare la loro ferocia nei confronti di Daniele,²¹ nel secondo momento invece i leoni sono sette e vengono immediatamente addomesticati dal profeta, per scagliarsi poi contro i suoi cospiratori e sbranarli.²² Questo sdoppiamento del racconto di Daniele nella fossa dei leoni, trova corrispondenza nelle decorazioni scultoree di epoca romanica, dove riscontriamo una casistica assai variegata nella resa dell'episodio: un chiaro caso in cui si riscontra

21 «Allora il re ordinò che si prendesse Daniele e lo si gettasse nella fossa dei leoni [...] Il mio Dio ha mandato il suo angelo che ha chiuso le fauci dei leoni ed essi non mi hanno fatto alcun male, perché sono stato trovato innocente davanti a lui; ma neppure contro di te, o re, ho commesso alcun male» (Dn. 16,17-23).

22 «Ed essi lo gettarono nella fossa dei leoni, dove rimase sei giorni. 32 Nella fossa vi erano sette leoni, ai quali venivano dati ogni giorno due cadaveri e due pecore: ma quella volta non fu dato loro niente, perché divorassero Daniele [...] Poi fece uscire Daniele dalla fossa e vi fece gettare coloro che volevano la sua rovina, ed essi furono subito divorati sotto i suoi occhi» (Dn. 14, 32-42).



Figura 2 *Daniele nella fossa dei leoni*. VIII sec. Bassorilievo lapideo. Monastero di Medjoushevi, Georgia. Baltrušaitis 1929, Pl. LXIX, 112

questo duplice atteggiamento, prima docile e poi aggressivo, da parte della coppia di leoni, è per esempio ben riconoscibile sui capitelli della chiesa di Santa Maria de Yermo, in Cantabria (Olañeta Molina 2009, 28, figg. 13-4). Attraverso una rilettura diretta della fonte scritta, riconosciamo quindi delle connessioni tra testo e immagine, che proprio il metodo iconologico di Panofsky ci permette di ristabilire. Notiamo però che ancora risulta immotivata la presenza di due leoni speculari a una figura stante centrale: non abbiamo letto nessuna scena specifica in cui Gilgamesh o Enkidu si trovino a combattere con due leoni e i versetti dell'Antico Testamento raccontano di sette leoni intenti a leccare i piedi di Daniele, mai due. L'approccio teorizzato da Schapiro, precedentemente analizzato, può fornirci la chiave per spiegare la presenza di due leoni speculari sia nell'iconografia pagana, che in quella cristiana e quindi il *fil rouge* che ha condotto



Figura 3 *Daniele nella fossa dei leoni*. VII sec. Capitello. Chiesa di San Pedro della Nave, Zamora, Spagna. Schlunk 1970, Lámina VIII b

questa forma dall'antica Mesopotamia al romanico iberico [fig. 3],²³ passando attraverso la figurazione medievale della transcaucasica.

3.3 Gilgamesh come traduzione figurativa del testo

Rifacendoci alle considerazioni espresse da Meyer Schapiro nel già citato *Words and Pictures*, dovremmo considerare l'immagine né quale fonte completamente sconnessa dal testo, né quale copia anastatica del testo, ma come prodotto di un processo di traduzione da un linguaggio figurativo a un linguaggio visivo. La fonte testuale, con la sua semantica e le significazioni allegoriche che la caratterizzano in virtù anche del contesto sociale in cui è stata ideata, scritta o criticamente interpretata, ha subito poi la difficile traduzione in un linguaggio figurativo in cui vanno mantenute, più o meno tali, le sfumature semantiche. Tornando a Gilgamesh, notiamo che tutta la me-

²³ Si veda in particolare il caso citato da Baltrušaitis del capitello raffigurante *Daniele nella fossa dei leoni* della chiesa di San Pedro della Nave, Castilla e León, del VII secolo, a confronto con il rilievo del monastero di Martvili anch'esso di VII secolo [fig. 1].

tafisica mesopotamica è caratterizzata dalla presenza di continui significati duali: umanità e divinità, vita e morte, saggezza e virilità. Tutti questi binomi sono riscontrabili tra le righe della vicenda dell'eroe mesopotamico per eccellenza: Gilgamesh è in parte dio e in parte uomo; è ossessionato dalla morte e perciò va alla ricerca della vita eterna; è aggressivo e virile, ma al termine del suo viaggio, anche se fallisce nella sua ricerca dell'immortalità, è descritto come talmente saggio da sembrare un dio. Sempre nella metafisica mesopotamica inoltre, le bestie in generale e il leone in particolare sono simbolo di regalità e di divinità, entrambi caratterizzati da forti connotati duali (Forest 2002). Tornando invece al mondo cristiano e in particolare ai versetti citati, consideriamo che i sette leoni rappresentano le sette pene capitali e giacciono nella fossa, rappresentazione dell'Inferno, da cui l'anima di Daniele viene tratta in salvo dal pane eucaristico portato dall'angelo. Sappiamo però che in epoca medievale e in particolare nella plastica romanica il leone ha un diffuso significato cristologico e che, come la maggior parte del bestiario figurativo, ha quindi una contraddittoria ambivalenza:²⁴ il leone di Daniele è il diavolo che vive nelle viscere della terra, ma è anche il giudice, Cristo, che decide di salvare il profeta e di condannare i cospiratori (Olañeta Molina 2018).

A Baltrušaitis riconosciamo l'indiscutibile merito di aver studiato la plastica medievale adottando, in modo estremamente metodico, un approccio innovativo, frutto della commistione tra l'insegnamento di Focillon e un punto di vista comparativo che guarda alle derivazioni orientali nell'iconografia occidentale. Alla luce però dell'analisi condotta oltre il formalismo francese, quel disegno di un uomo attorniato da due bestie speculari diventa Gilgamesh, Enkidu, Salomone o Daniele non in virtù del potenziale puramente decorativo della forma, come sostenuto dallo studioso lituano, ma piuttosto per la potente capacità di questa forma di tradurre il significato duale intrinseco del divino in un linguaggio figurativo efficace. Dall'antica metafisica mesopotamica alla concezione cristiana medievale, possiamo spiegare questa analogia concezione di Dio come paradosso o con la circolazione di modelli figurativi, così come sostenuto da Baltrušaitis, oppure considerando che, a qualunque latitudine si trovi, l'uomo tende a tracciare forme simili per risolvere medesimi problemi esistenziali, espressivi e semantici.

24 Riguardo il simbolismo ambivalente dell'iconografia medievale si veda in particolare: Baschet 2008, 177-81; per il caso specifico del leone, oltre i testi già citati, si veda in particolare: Favreau 1991, 613-36.

Bibliografia

- Baltrušaitis, Jurgis (1929). *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*. Préface par Henri Focillon. Paris: Leroux.
- Baltrušaitis, Jurgis (1935). «Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'un forme». *Revue d'art et d'esthétique*, 101-1. URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692371g/f138> (2019-09-20).
- Baltrušaitis, Jurgis [1934] (2006). *Arte sumera, arte romanica*. Milano: Adelphi.
- Baschet, Jérôme (2008). *L'iconographie Médiévale*. Paris: Gallimard.
- Cahn, Walter B. (2002). «Schapiro and Focillon». *Gesta*, 41(2), 129-36.
- Chevrier, Jean François (2006). «Ritratto di Jurgis Baltrušaitis». *Baltrušaitis* 2006, 111-217.
- Contentau, Georges (1927). *Manuel d'archéologie orientale: Depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre*. Paris: Picard. Vol.1.
- De Clercq, Louis (1888). *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs*. Paris: Leroux. URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k927127w?rk=64378;0> (2019-09-22).
- Donabédian, Patrick (2003). «Jurgis Baltrušaitis et la découverte de l'art chrétien de Transcaucasie». *Cahiers Litvaniens*, 4, 34-42.
- Ducci, Annamaria (2000). «Le geste plastique et le geste émotionnel di Jurgis Baltrusaitis (1925): la genesi del testo». *Polittico. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte di Pisa*, 1, 141-52.
- Favreau, Robert (1991). *Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris: Boccard, 613-36. URL https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1991_num_135_3_15027 (2019-11-07).
- Focillon, Henri [1934] (2002). *Vita delle forme, seguito da elogio della mano*. Prefazione di Enrico Castelnuovo. Torino: G. Einaudi.
- Forest, Jean-Daniel (2002). *L'Épopée de Gilgamesh et sa postérité: introduction au langage symbolique*. Paris: Paris Méditerranée.
- Gallery Kovacs, Maureen (1989). *The Epic of Gilgamesh*. Stanford: Stanford University Press.
- Mazzocut-Mis, Maddalena (1998). *Forma come destino. Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*. Firenze: Alinea Editrice.
- Mazzocut-Mis, Maddalena (1999). *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis con due saggi dell'autore e una bibliografia completa delle sue opere*. Milano: Mimesis.
- Olañeta Molina (2009). «La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico». *Codex aquilarensis Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 25, 7-34.
- Olañeta Molina (2018). «La imagen de Daniel, como paradigma de salvación y como intercesor para satisfacer el anhelo de vida eterna de donantes y comprometentes». *Codex aquilarensis Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 34, 263-90.
- Panofsky, Erwin [1935] (1975). *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Pettinato, Giovanni (1992). *La saga di Gilgamesh*. Milano: Rusconi.

- Réau, Louis (1956). *Iconographie de l'art cretien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sandars, Nancy [1960] (1991). *L'epopea di Gilgames*. Milano: Adelphi.
- Schapiro, Meyer (1973). *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague; Paris: Mouton.
- Schapiro, Meyer [1932] (1982). «Sullo schematismo geometrico dell'arte romana». *Arte romanica*. Torino: Einaudi, 292-313.
- Schlunk, Helmut (1970). «Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave». *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid: Centro de estudio historicos, 43, 245-67.
- Tagliaventi, Ivo (1976). *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals*. Bologna: Patron.
- Tigler, Guido (2019). «Circolazione di modelli artistici: l'incontro tra l'arte classica del bacino del Mediterraneo con le arti delle civiltà dell'Oriente e quelle dei 'barbari' del Nord germanico nelle teorie della Scuola di Vienna». Bottazzi, Marialuisa; Buffo Paolo; Ciccopedi, Caterina (a cura di), *Le vie della comunicazione nel medioevo. Livelli, soggetti e spazi di intervento nei cambiamenti sociali e politici = Giornate di studio* (Roma, 20-21 ottobre 2016). Trieste: Edizioni CERM, 101-59.
- Weber, Otto (1920). *Altorientalische Siegelbilder*. Leipzig: Hinrichs'sche Buchhandlung. URL <https://books.logos.com/books/5471#content=/books/5471> (2019-09-17).

