

LA PROSPETTIVA DI BRUNELLESCHI
Quaranta buone ragioni per studiare l'arte medievale



FULVIO CERVINI

LA PROSPETTIVA DI BRUNELLESCHI

QUARANTA BUONE RAGIONI
PER STUDIARE L'ARTE MEDIEVALE



CB EDIZIONI

Coordinamento editoriale: Matilde Casati; Margherita Melani
Impaginazione: Valter Nocentini

© 2016  CB Edizioni

Via G. Rossini, 22 - 59016 Poggio a Caiano(PO)

www.cbedizioni.com - info@cbedizioni.com

Tel. +39 055 0941931/2 Fax +39 055 0941933

ISBN: 978-88-97644-49-1

Tutti i diritti sono riservati. Questa pubblicazione, per intero o in parte, non può essere riprodotta, trascritta, filmata, memorizzata, trasmessa in alcuna forma o in alcun sistema elettronico, digitale, meccanico, di fotocopia, di registrazione o altro senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

SOMMARIO

Questione di prospettive, 9

Prologo: Gio Batta Ascheri, 21

- 1 Marc Bloch, 27
- 2 José Saramago, 30
- 3 Raymond Carver, 34
- 4 Dan Brown, 38

- 5 Le Corbusier, 45
- 6 Marcel Proust, 49
- 7 Vincent Van Gogh, 54
- 8 Claude Monet, 57

- 9 Alessandro Antonelli, 65
- 10 Alfredo de Andrade, 68
- 11 Victor Hugo, 73
- 12 William Beckford, 77

- 13 Giorgio Vasari, 83
- 14 Filippo Brunelleschi, 88
- 15 Rinaldo di Montalbano, 92
- 16 François Villon, 97

- 17 Alano di Lilla, 103
- 18 Giraldo Cambrense, 106
- 19 Gervasio di Canterbury, 109
- 20 Bonvesin da la Riva, 113

- 21 Ademaro di Chabannes, 119
22 Maginardo, 122
23 Carlo d'Angiò, 125
24 Uta di Naumburg, 130
- 25 Publio Virgilio Marone, 137
26 Giovanni di Salisbury, 141
27 Ludolfo di Sudheim, 144
28 Niceta Coniata, 148
- 29 Nicola da Verdun, 155
30 Giovanni da Modigliana, 158
31 Villard da Honnecourt, 161
32 Lando di Pietro, 167
- 33 Riccardo di Bury, 173
34 Bernardo di Chiaravalle, 176
35 Baldovino di Ford, 179
36 Luca di Túy, 182
- 37 Ibn Hamdīs, 189
38 Omar Khayyâm, 194
39 Ibn Battūta, 197
40 Il Prete Gianni, 201

Epilogo: Guido Nicola, 207

A Elide e Adriele



QUESTIONE DI PROSPETTIVE

Questo non è un libro su Filippo Brunelleschi, né sulla prospettiva. Almeno se la intendiamo come forma di rappresentazione matematica della realtà. Parla semmai di prospettiva come punto di vista, ovvero di percorso (nel senso russo del termine, quello del *Nevskij Prospekt* di San Pietroburgo). In fondo nel medioevo *perspectiva* significava ottica, ossia scienza del guardare. Per spiegarne l'oggetto bisogna tornare indietro di sette anni, senza sottintesi simbolici. Non c'entrano i samurai né i magnifici, né Federico il Grande né le ultime parole di Cristo. Tutt'al più, i guai.

Era l'autunno del 2008, e anche a Firenze cresceva il fermento in difesa dell'università e della scuola pubblica, che agli occhi di molti apparivano minacciate nella loro natura democratica e costituzionale da inquietanti progetti di riforma e soprattutto da forti riduzioni degli investimenti pubblici. Il fronte del dissenso aveva saldato allievi e docenti anche attraverso forme clamorose, e fortemente sociali, di protesta civile: tra queste, una delle più insolite ed efficaci fu l'idea di tenere lezioni in luoghi pubblici e aperti della città, compresa la stazione di Santa Maria Novella, con professori e studenti in piedi o seduti dove capitava, senza banchi, né cattedre, né attrezzature: una lezione di respiro quasi socratico, calata nel mondo ma impregnata di spirito. L'obiettivo era mostrare che esisteva l'università e cosa faceva (per quanto possa sembrare paradossale, il discorso politico e mediatico sembrava allora assai sprovveduto sull'argomento, come pure buona parte dell'opinione pubblica); e ammonire che se si fosse proceduto sulla china intrapresa dal governo di allora, tra qualche anno essa si sarebbe davvero ritrovata per strada. Non si trattava di provocazioni estemporanee, ma di vere lezioni che seguivano il calendario didattico e dovevano solo adattarsi alle circostanze: attenzione e concentrazione sono messe a dura prova dall'abituale sottofondo sonoro di una città media in giorno lavorativo, e all'aperto non si possono proiettare né diapositive né presentazioni in *powerpoint*.

Quando accettai di ambientare in piazza una lezione di storia dell'arte medievale che reggesse l'ora e tre quarti, pensai così di suggerire una riflessione su alcuni buoni motivi (etici e culturali) per avvicinarsi al medioevo,

e la intitolai *Perché studiare l'arte medievale (e non solo) fa bene alla vita*. In realtà alcuni di questi buoni motivi erano chiavi di lettura, percorsi di avvicinamento, spunti di riflessioni: che miravano tutti a dimostrare quanto la civiltà figurativa medievale sia necessaria alla nostra capacità di leggere criticamente quel che ci circonda, e dunque alla nostra formazione di cittadini e alla relativa attitudine a comprendere il presente e progettare un futuro.

Oggi come allora, e già da tempo, il medioevo è piuttosto di moda: ma quel che si crede di conoscerne è soltanto la banalizzazione epidermica di alcuni superficiali aspetti, laddove la sua arte resta sostanzialmente ignota o mal compresa o fraintesa anche a molte persone di media cultura. Ogni buona ragione (non più di sette-otto, per ragioni di tempo) aveva un nome e un cognome, giusto per sfatare il luogo comune che vuole il medioevo e la sua civiltà regno dell'anonimato e negazione dell'individuo. Laddove è proprio nel medioevo che si delinea un principio di personalità che ancora dovrebbe appartenerci.

L'entusiasmo irripetibile di quei giorni non bastò ad arginare una profonda offensiva verso la ricerca e la formazione che anzi si è da allora rafforzata, coinvolgendo altri settori delicatissimi e fondamentali dell'elaborazione culturale nel nostro Paese, come il sistema di tutela del patrimonio artistico. Non è questo il luogo per analizzarne cause e ripercussioni; ma bisogna mettere in conto che l'acuirsi della crisi economica e occupazionale e le ricadute di devastanti tensioni internazionali hanno alimentato da allora sensi crescenti di incertezza, smarrimento e insicurezza che chiamano direttamente in causa la missione della scuola e la stessa funzione dell'arte e della cultura. Chiedersi a cosa serva conoscere l'arte medievale può sembrare passatempo ozioso e financo snob, specie in un mondo in cui ogni discorso pubblico sembra doversi ridurre a un'autoreferenzialità appiattita sul presente più istantaneo; e chi ha assunto responsabilità di governo – dunque impossibili da onorare senza la qualità di un progetto culturale – raramente si mostra capace di articolare un pensiero lungo più di centoquaranta caratteri. Invece è una sorta di imperativo categorico, di quelli che sarebbero piaciuti a Immanuel Kant. Mai come adesso c'è bisogno di ragionare, ossia di fare distinzioni e stabilire connessioni impegnandovi un tempo che non sia quello fulmineo dell'autoscatto o del commento istintivo scaturito dalla pancia. E mai come adesso l'incrocio tra arte e storia può rivelarsi strumento decisivo di una piccola restaurazione (o rivoluzione) culturale che proprio da un ritrovato senso del medioevo (e della storia) potrebbe ripartire.

Così penso che sia giunto il momento di rielaborare quelle buone ragioni, saldarle ulteriormente al presente, aggiungervene altre per fornire

una piccola iniziazione – al tempo stesso di conoscenza e di cittadinanza – anche e soprattutto a chi di medioevo sia digiuno o quasi. Così le ragioni sono diventate quaranta, divise idealmente in dieci quartine in cui vengono raggruppate buone ragioni affini per area tematica, più un prologo e un epilogo. Questa volta il numero ha un suo valore simbolico, intorno al quale ogni coscienzioso lettore potrà misurarsi per suo conto. Si parte dal presente e si giunge al medioevo viaggiando a ritroso almeno fino alla sedicesima, cercando di cogliere nessi e processi che attraversando i secoli hanno sovente indotto uomini moderni e contemporanei a guardare con curiosità, interesse e magari una punta di invidiosa ammirazione verso uomini medievali che non chiamavano se stessi medievali e conferirono durata lunghissima alle loro creazioni. Proprio perché la storia delle forme e delle idee è storia innanzitutto di uomini, ogni buona ragione ha mantenuto un nome e un cognome. Alcuni notissimi, altri molto meno. Potevano essere anche quattrocento, ovvero dieci quartine affatto diverse. Quel che avete tra le mani non è un dizionario enciclopedico del medioevo, né un manuale di storia dell'arte. È un'antologia (e per questo arbitraria e personale) di sguardi e punti di vista che serve a imbastire una prima ricognizione e un primo ragionamento su quel che chiamiamo medioevo, gli edifici, le immagini e gli oggetti che esso ha concepito e generato. E sugli uomini che ben oltre il medioevo hanno guardato e reinterpretato tutto questo.

Perché la loro raccolta chiami in causa Brunelleschi, è spiegato da due circostanze, per nulla accidentali, che ci riportano ancora in quell'autunno. La prima, molto banale, è che la lezione senza tetto si svolse in piazza della Santissima Annunziata. Gli studenti erano seduti sugli scalini che conducono allo Spedale degli Innocenti, proprio sotto il portico di Brunelleschi. A ciò si potrebbe aggiungere che la sede centrale della Facoltà di Lettere e Filosofia (ora della Biblioteca Umanistica) era nell'ex convento di Santa Maria degli Angeli, in piazza Brunelleschi 4. E che questa piazza è delimitata verso nord dalla rotonda progettata dallo stesso Brunelleschi, rimasta incompiuta e terminata soltanto negli anni trenta del secolo XX; e il cui esterno, come tutta la piazza, si presenta da anni, ancor mentre scriviamo (autunno 2015), in condizioni indecorose anche per un paese incivile.

Ma la circostanza decisiva è un'altra. Tra i molti cartelli e striscioni esposti dagli studenti in quelle occasioni, ce n'era uno che diceva: *Ci resta solo la prospettiva di Brunelleschi*. L'autrice dello slogan, Giulia Santoro (i crediti vanno sempre riconosciuti), ebbe un'intuizione a dir poco geniale, che trasformò in manifesto di corroborante virtù civile l'ironia pessimista di chi constata come non si intravedano vere prospettive di lavoro e di vita in

un futuro incerto e fosco. Chi possiede Brunelleschi tiene in pugno tutte le prospettive. Brunelleschi significa arte, scienza, creatività, ragionamento, civiltà. Significa costruire edifici e costruire cultura, mettendo talento, esperienze e conoscenze al servizio della società. Significa vivere e agire nel mondo per migliorarlo dall'interno. Sembrava insomma che quegli studenti sfrontati ma fieri avessero lanciato un guanto di sfida a chi pretendeva di decidere per loro, escludendo la scuola tutta dalla determinazione del suo futuro: noi abbiamo Brunelleschi, cioè tutto questo. E voi cosa avete? L'impresa? Il mercato? Le banche (invenzioni medievali, peraltro)? O magari la corruzione, le amicizie criminali, il cinismo arrogante di chi pretende di governare senza guardarsi mai indietro e neppure avanti? Ovvero, semplicemente, l'ignoranza crassa di chi dice che con la cultura non si mangia, e non si rende conto che senza cultura si muore di fame.

Anche se il mondo sembra talvolta andare da un'altra parte, il futuro appartiene davvero solo a chi difende, elabora e sviluppa una cultura. Cioè a chi apre la propria mente. Quegli studenti non solo erano nello spirito dei *Consigli a un giovane ribelle* di Christopher Hitchens: si proponevano come classe dirigente aperta e lungimirante. Riflettano tutti su quanto si sia perso, da allora, non dando loro abbastanza retta. Questo libretto è stato scritto anche nella convinzione che quella potenziale classe dirigente ci sia ancora; e possa e debba formarsi, al pari di quelle che seguiranno, anche ragionando e vivendo di arte.

Studiandola e amandola, ho imparato che l'arte è un potente strumento di apertura mentale e civile. E che quella medievale si segnala per capacità di ammaliare e sorprendere, e farsi contemporanea proclamando alterità e distanza. E dunque per l'efficacia del processo di maturazione che essa innesca. Purché sia oggetto non solo di contemplazione (e di legittima emozione) ma di conoscenza. E dunque di responsabilità. Non basta riempirsi la bocca di bellezza e bearsi d'arte il sabato e la domenica, comportandosi negli altri giorni come se non esistesse. Per amarla e ammirarla bisogna comprenderne i linguaggi e metterla in relazione con gli altri campi dello scibile in prospettiva storica. Dunque bisogna leggere, studiare, viaggiare e soprattutto pensare. Vivere facendone propri i messaggi. E condividere tutto questo, ogni giorno. Vi assicuro che ci emozioneremo di più, e meglio. E costruiremo davvero qualcosa.

Questa necessità si illumina in rapporto a scenari di morte e distruzione in cui i monumenti hanno assunto drammatico valore simbolico: siano le distruzioni perpetrate in Siria e Iraq come terremoti e alluvioni che hanno devastato l'Italia svelando l'intrinseca fragilità del patrimonio culturale e

della coscienza che ne abbiamo; ma anche in rapporto a scenari opposti, in cui da strumento e prodotto di conoscenza l'arte è degradata a pretesto di eventi ovvero occasione di puro intrattenimento.

I criminali totalitari di ogni tempo, dai nazisti ai khmer rossi al Daesh (o Isis che dir si voglia) distruggono immagini e libri perché hanno capito ancor meglio delle società democratiche che l'arte è uno strumento di critica e di libertà: e così facendo, paradossalmente, le attribuiscono un valore di gran lunga più radicale di quel che viene generalmente percepito da coloro che l'arte predicano di conservarla e ammirarla. "È il primo passo di un despota, che nei suoi istintivi atti malevoli non mostra semplicemente sconsideratezza o malvagità, ma anche capacità di percezione. Questi tiranni sanno benissimo che la loro strategia di depressione consentirà ai veri strumenti del potere oppressivo di prosperare". Lo ha scritto Toni Morrison, afroamericana premio Nobel per la letteratura nel 1993. Che alla logica domanda "cosa può fare la società civile?", risponde:

È proprio questo il momento in cui un artista deve darsi da fare. Non c'è tempo per la disperazione, non c'è posto per l'autocommiserazione, non c'è spazio per la paura. Noi parliamo, noi scriviamo, noi facciamo lingua. È così che la civiltà guarisce.

In quel giorno di autunno (e di tutti gli autunni e le primavere che seguirono, nel chiuso delle aule o altrove), i docenti adoperavano ogni energia nel parlare di arte, storia e tutela di tesori artistici a molti ragazzi curiosi, intelligenti e soprattutto smaniosi di disegnare mappe per capire un mondo che a tratti sembra incomprensibile, ma che di sicuro più non avrà senso se perdiamo di vista quella straordinaria sedimentazione storica e artistica che dovrebbe rappresentare la spina dorsale dell'identità culturale italiana. Tutti insieme, facevamo lingua.

Secondo una caricatura di ministro, questa lingua era prodotto di un'élite parassitaria e stercoraria (cerco di riportare il suo lessico alla dignità di un'aula accademica), buona solo a partorire culturame. Comunque la si voglia chiamare, è la lingua di chi con metodo e costanza ricerca una certa verità, fondata sulla verifica, l'interrogazione e il paragone delle fonti: nel segno di un'apertura intellettuale che ha l'obbligo deontologico di considerare informazioni e punti di vista diversi affinché ciascuno di noi possa costruirsi criticamente una sua autonoma e libera opinione, se non una sua visione del mondo. La civiltà si plasma, si fortifica e si difende giorno dopo giorno ponendosi continuamente domande e sottoponendo

le risposte a una critica serrata. E questo processo non può tollerare alcun condizionamento che non sia interno al metodo della ricerca, e dunque che non scaturisca da una profonda riflessione dell'uomo sull'uomo. Poiché la ricerca è libera ai sensi della Costituzione italiana, e poiché questa Costituzione ha posto ricerca e tutela del patrimonio culturale tra i diritti fondamentali della Repubblica, ne consegue che deve essere la ricerca a promuovere con gli strumenti di cui è capace una cultura che sia politica nel senso greco e originario del termine. Occuparsi di arte medievale aiuta a riconoscere il valore di un patrimonio diffuso e stratificato che non è soltanto medievale, ma trova nel medioevo alcune tra le sue radici più forti e profonde.

La coscienza del patrimonio si raggiunge e si alimenta soltanto attraverso la conoscenza di esso, che implica la volontà di conoscerlo. Così il restauro di un edificio o di un'opera d'arte, nodo cruciale di qualsivoglia politica culturale, è al tempo stesso un processo di conoscenza e il punto di arrivo provvisorio di questo processo. Nessuna azione seria di messa in valore di un bene culturale può sperare in un successo (nemmeno momentaneo) senza una profonda cognizione del bene, né tanto meno senza una piena consapevolezza etica del vincolo indissolubile tra l'attenzione per quel bene e il nostro tasso di civiltà. Dunque l'arte medievale aiuta a diventare, sentirsi e mantenersi liberi.

Dipinti e oreficerie, chiese e portali, castelli e statue sono le armi di una grandiosa e vitale lotta per l'emancipazione della mente come del corpo. Dobbiamo alimentarla seguendo a manifestare, certo, a schierarci, a dichiararci; ma soprattutto parlando, insegnando, scrivendo, discutendo, ciascuno secondo i propri mezzi e possibilità, con l'obiettivo di formare dei cittadini in luogo di consumatori o peggio di sudditi, e magari di reprimere un po' il consumatore suddito che è dentro di noi. E con l'intento non meno vitale di difendere strenuamente un patrimonio dal quale in buona parte dipende la nostra sopravvivenza morale e civile; e di difendere anche la dignità altissima di chi lo difende. Cioè di chi si alza ogni mattina, come direbbe Marco Aurelio, per compiere il suo mestiere/dovere di uomo.

Chi esercita una qualche forma di professione o di disciplina intellettuale non può non sentirsi fratello di sangue di chi è vittima di censure e intolleranze come di arroganza e stupidità, o peggio di fanatismi e razzismi: sciagure che ci siamo illusi di non più rivivere, ma che ora possiamo e dobbiamo riprendere a contrastare adoperando la luce della ragione e la passione della dignità. Se non vogliamo diventare ciò che non siamo e ciò che non vogliamo, non possiamo staccarci dalla coscienza della

storia e del patrimonio storico. Non possiamo regredire ad analfabeti. Meno libri e meno immagini, meno biblioteche e meno musei, significano meno teste pensanti. Una scuola, una società, una politica senza libri (ovvero ispirata da libri distorti) può diventare il principale laboratorio del regresso culturale, la fucina di un mondo asfittico e fondamentalista, il magazzino dell'inciviltà.

Lo avevano perfettamente inteso i partigiani che nel settembre 1944 liberarono la valle dell'Ossola dai nazisti e dai fascisti, e la tennero per poco più di un mese proclamandovi una Repubblica. Perché una delle prime cose che fecero fu riorganizzare una scuola democratica, aperta e pluralista, con nuovi libri e nuovi programmi. L'anno scolastico non iniziò mai: il 16 ottobre, previsto primo giorno di scuola, i partigiani erano già in ripiegamento verso la Svizzera, con parecchie migliaia di civili al seguito. Ma resta il ricordo delle lezioni di una sorta di università popolare, aperte a tutti e fino ad allora mai viste né sentite. E resta soprattutto la Carta scolastica della commissione per la pubblica istruzione, dove si leggono principi come questi:

Le parole educare e rieducare che oggi tutti pronunciano significano questo: bisogna fare spiritualmente l'Italia preparando gli italiani a essere se stessi con piena coscienza della grande trasformazione che si sta svolgendo nella società europea e negli Stati di tutto il mondo. La scuola perciò non deve formare l'uomo di fazione o il superuomo, ma deve formare l'uomo. (...) Nell'insegnamento sia seguito uno spirito umanistico. Non nel senso di formare una scuola esclusivamente classica o aristocratica, ma nel senso di sviluppare armonicamente e per gradi tutte le forme dello spirito che innalzano e temprano l'uomo.

Non per caso molti intellettuali di rango animarono la Repubblica dell'Ossola, perché non vi è resistenza senza pensiero. Tra loro era Gianfranco Contini, uno dei più insigni filologi e storici della letteratura che il XX secolo italiano abbia avuto. Illuminante combinazione: era uno specialista di medioevo, e la sua raccolta di poeti italiani delle origini è uno di quei monumenti miliari che nessuno potrà far cadere. In un bellissimo scritto militante del settembre 1944 (*Domodossola entra nella storia*), egli evoca pure san Francesco per illustrare l'opposizione tra il metodo nazista, fatto "di strage, di distruzione, di violenza indiscriminata", e il nuovo e repubblicano "metodo di generosità, di rispetto dell'uomo, di odio del sangue, nel quale possiamo riconoscere il nostro onore". Onore è una parola oggi adoperata

(e bestemmata) quasi soltanto da sedicenti tifosi delle curve calcistiche e teppisti neofascisti: ma è proprio l'onore di Contini che dovremmo recuperare per costruire un mondo decente fondato sul lavoro e la dignità dell'uomo. La cultura può davvero aiutarci a ritrovarlo.

Ce lo ricorda un altro grande critico e scrittore (e artista, soprattutto all'acquerello) del secolo precedente, John Ruskin, cui si devono acute introspezioni sia dell'arte medievale che di quella a lui contemporanea. Ruskin sintetizzò molto felicemente il ruolo dell'arte – nel suo rapporto con storia e racconto – in una battuta che può servire da orientamento metodologico, in generale, all'analisi di un'opera o a una riflessione sul ruolo dell'arte nella società. E che ci ha aiutato a sviluppare le considerazioni che leggerete. Perché Ruskin riteneva, appunto, che l'arte (e in particolare quella medievale) rivelasse la verità dell'uomo.

Le grandi nazioni scrivono le loro autobiografie in tre manoscritti: il libro delle proprie gesta, il libro delle proprie parole, il libro della propria arte. Non è possibile capirne uno senza leggere anche gli altri due. Ma solo il terzo è degno di fede. Gli atti di una nazione possono infatti essere gloriosi in virtù della buona sorte, mentre le parole possono dipendere dal genio di pochi dei suoi figli. Ma l'arte dipende solo dai doni e dalle empatie comuni all'intera stirpe.

Chissà se aveva in mente Ruskin. Ma verso la fine del suo celebre documentario (e ultimo lungometraggio) *F for Fake (F come Falso, 1975)*, dedicata alle contraffazioni e in generale al rapporto tra realtà e illusione, Orson Welles cambia improvvisamente ritmo e passo del racconto inserendo una sequenza di poesia intensa e commossa, dedicata a un grande monumento di autore sconosciuto: un paradigma di verità che potrà rappresentare la civiltà umana quand'anche tutto il resto dovesse perire. Quel monumento è la cattedrale di Chartres.

In questo libretto si parla essenzialmente di punti di vista sull'arte, dunque anche di testi medievali che parlano d'arte, della percezione degli artisti e della considerazione di cui essi godevano. A tale proposito è molto proficua la lettura di D. Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010, pp. 129-234; e di *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Bari 2004, cui rimando anche per i profili di Teofilo (M. Collareta), Nicola da Verdun (E. Castelnuovo), Villard de Honnecourt (C. Piccinini), Mabel (S. Greenup), di cui si parlerà nelle pagine che seguono. Riprendo la carta scolastica dell'Ossola da G. Bocca, *Una*

repubblica partigiana, Milano 2005 (I ed. 1964), pp. 106-107; vedi pure G. Contini, *Domodossola entra nella storia e altre pagine ossolane e novaresi*, Domodossola 1995. Ecco la citazione originale di Ruskin: "Great nations write their autobiographies in three manuscripts - the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three, the only quite trustworthy one is the last. The acts of a nation may be triumphant by its good fortune; and its words mighty by the genius of a few of its children: but its art, only by the general gifts and common sympathies of the race". Queste parole aprono la prefazione a *St. Mark's Rest. The History of Venice*, New York 1877; la traduzione è mia, ma dell'opera esiste anche un'edizione italiana (*Il riposo di San Marco*, a cura di M. Pretelli, Santarcangelo di Romagna 2010). Ho citato inoltre Christopher Hitchens, *Consigli a un giovane ribelle*, Torino 2008 (ed. or. *Letters to a Young Contrarian*, 2001); e Toni Morrison, *Il dovere di rompere il silenzio*, in "La Repubblica", 11 aprile 2015, p. 57, traduzione di F. Galimberti. In generale, si vorrebbe recare qualche risposta alla domanda di C. De Seta, *Perché insegnare la storia dell'arte*, Roma 2008. Le immagini che accompagnano il testo ne sono un contrappunto discreto e aperto. Non prevedono didascalie, perché identificarne i soggetti (che trovano riscontro nelle pagine successive a ogni immagine) può rivelarsi una piccola caccia al tesoro non priva di soddisfazione. La fotografia a pagina 19 si trova nel Museo Centrale del Risorgimento a Roma. La fotografia alle pagine 62-63 è di Ornella Savarino.







PROLOGO: GIO BATTA ASCHERI

Contini, Ruskin e Welles sarebbero già tre ragioni eccellenti per occuparsi di medioevo come di molte altre cose. Ma tutti noi abbiamo o abbiamo avuto nelle nostre stesse famiglie ragioni altrettanto valide, e sentimentalmente assai più vicine: i nonni. Sono loro a rappresentare le migliori figure iniziatiche allo studio e all'uso della storia: e per riflesso alla dignità che ne deriva e che illumina coloro che la praticano e la respirano, facendone persone e cittadini. Almeno è la convinzione che ho maturato nel tempo, attraverso la sottile linea rossa di semplici cronologie comparate che attraversano storia e memoria di ciascuno di noi. Se salute e fortuna mi saranno propizie, dovrei trascorrere nel secolo XXI la maggior parte della mia vita; mio nonno materno, nato nel 1897 a Taggia, Provincia di Porto Maurizio, e morto nel 1986, è solo apparentemente lontano da me, perché le nostre esistenze si sono sovrapposte per più di vent'anni. Giovanni Battista (ovvero Gio Batta, come si abbrevia a quelle latitudini) Ascheri detto Nino non ha peraltro fatto nulla di eccezionale, nel corso della sua lunga vita (e proprio per questo diventa un caso esemplare), a meno che non lo sia condividere le esperienze di milioni di suoi coetanei che hanno attraversato periodi dolorosi e cruciali.

Eppure, quando era parecchio più giovane di me, si trovò a combattere una guerra contro i soldati di un imperatore che quando era salito al trono aveva ai suoi ordini un maresciallo ottuagenario che non solo aveva combattuto contro Napoleone, ma era nato al tempo di Maria Teresa d'Asburgo. Sembra un indovinello, ma le soluzioni sono semplici. Nell'ordine: Grande Guerra, Francesco Giuseppe, Josef Radetzky. A pensarci, il nonno aveva davvero a che fare con un altro mondo, ancora più lontano dal nostro di quanto non lo fosse per lui. Con tre nonni si arriva nel XVIII secolo, epoca che par remotissima e invece scopriamo quasi domestica; perché in ogni nostra famiglia ricordiamo qualcuno che in questa prospettiva a cannocchiale rischia di farci l'effetto inquietante di quell'omino russo dalla barba lunga che i fratelli Lumière filmarono durante l'incoronazione dello zar Nicola II nel 1896: non tanto perché fosse un reduce della battaglia di Borodino (1812), forse l'ultimo sopravvissuto (non possiamo averne l'asso-

luta certezza e la cosa non è ormai rilevante), quanto perché risulta essere l'unico uomo del Settecento mai catturato dal cinema.

Noi siamo definiti dal vissuto della nostra stirpe, da coloro con i quali i nostri padri nonni e trisavoli sono entrati in contatto, da quel che hanno visto o sentito, da quel che hanno fatto e disfatto, costruito e annientato; ma ciò accade anche e soprattutto perché esiste una memoria tramandata e condivisa di questi fasci di esperienze, e perché si è trasformata in storia attraverso la rielaborazione critica. Chi ha avuto un parente sul Piave o sul Carso non se ne renderà conto, ma un poco calpesta ancora il fango di quelle trincee.

Il senso di discendenza da una tradizione può essere colto anche attraverso esempi meno cruenti. Nel 1986 ascoltai un grande pianista cubano, Jorge Bolet, che era diventato un finissimo interprete di Liszt: un destino quasi scritto dai primi passi, perché Bolet era stato allievo di un allievo di Liszt. Se pensiamo che il primo maestro di Liszt bambino era stato Antonio Salieri, sono bastati tre musicisti per un altro balzo all'indietro di due secoli. Con un piccolo sforzo si arriva in un nulla a Bach, a Monteverdi e a Machaut; ovvero, cambiando campo, a Leonardo o a Giotto, a Machiavelli o a Chaucer. A Federico di Svevia o Saladino. Quanto è davvero lontano, allora, il medioevo, benché ormai inesorabilmente altro da noi? Tra medioevo e modernità scattano cortocircuiti continui, specie intorno a tragedie come quelle vissute in gioventù da Gio Batta Ascheri. Lo hanno percepito e raccontato persino gli Iron Maiden. Intanto perché hanno scritto *Paschendale*, rarissimo brano rock dedicato alla Grande Guerra (che trae nome da una delle più brutali carneficine del conflitto, 1917). Ma soprattutto perché l'hanno inserito in *Dance of Death* (2003), una sorta di *concept album* in cui brano non meno importante è *Montségur*, dedicato al castello dove si consumò nel 1244 l'ultima resistenza dei catari della Linguadoca: il tema tipicamente bassomedievale della danza macabra stabilisce dunque una solidarietà fra stragi vicine e remote, rendendole assolute. Anche gli Iron Maiden (e molto rock metallico) sono una buona ragione per occuparsi di medioevo, e per cercare di capire quanto del medioevo seguiti ad alimentare incubi, sogni e visioni. In questo caso, a trovare forme per rappresentare, elaborare e dunque misurare l'orrore.

Tutti quelli sono ancor vivi perché sono rimaste le loro opere, ma noi siamo quel che siamo anche perché essi sono stati. Possiamo dire che c'era Salieri nelle dita di Bolet? Magari in proporzioni minime, ma c'era. L'interprete di un brano musicale è tale non solo perché legge ed esegue una partitura scritta dieci, cinquanta, cento o cinquecento anni prima, ma anche

perché egli ha ereditato quella tradizione musicale, che continua ad agire in lui e che, se è un bravo interprete, deve riuscire a comunicare, a condividere (e magari a ricostruire, aggiornare, reinventare). Anche a rimuovere, per ridisegnare una nuova libertà creativa, purché ciò sia frutto di consapevole scelta: dimenticare ha senso solo sapendo dimenticare e scegliendo di dimenticare, così come bisogna scegliere di ricordare e saper ricordare. Ricordare qualcosa comporta che si dimentichi qualcos'altro.

Fare storia significa, né più né meno, fare nostra l'appartenenza critica a un passato e misurarsi quotidianamente con esso; e sforzarsi di diventare migliori – e di crescere in quanto persone – attraverso la volontà di capirlo. Quindi riattivare e selezionare il passato che è in noi. Donatello è altro da me, e per guardarlo con cognizione devo fare ricorso a tutti gli strumenti critici che mi permettano di collocarlo nel suo tempo (non diversamente da quel che facciamo con i nonni). Ma affinché Donatello parli al mio cuore devo anche saper risvegliare il Donatello che si è sedimentato dentro di me. Padri nonni e trisavoli continuano ad agire nella nostra memoria, ma è la storia a farceli sentire. Sentire la storia dentro di noi è forse la radice più profonda del piacere intellettuale, e insieme il nutrimento della nostra libertà di agire e di pensare.







I **MARC BLOCH**

Lione, 1886 – Trévoux, 1944

Mi piace pensare allo storico come a colui che recupera quel che resta del giorno dopo una notte di guerra, cercando di attribuire un senso a quei reperti perché l'umanità possa continuare a servirsene. La sua missione non è dunque soltanto tecnica, ma etica; e poiché i reperti sono il più delle volte vere testimonianze materiali, ivi comprese le opere d'arte, lo storico può a buon diritto essere considerato un restauratore (anche perché come lui deve stare attento a non diventare un falsario). Tutto ciò assume i contorni di un imperativo categorico che non sembra lasciare spazio al piacere, per quanto molti dei manufatti recuperati e indagati dallo storico-restauratore abbiano un valore estetico che talvolta sembra trascendere quello storico: ci piacciono, cioè, indipendentemente dal fatto che noi riflettiamo su chi e per chi li abbia fabbricati, quando e perché.

In verità questa missione non può realizzarsi senza la condivisione dei risultati, e non c'è vera condivisione se non si ritiene che niente di umano debba essere alieno da noi: fine del lavoro sono le persone, non il lavoro e nemmeno noi stessi (se non in quanto partecipiamo dell'umanità, e per questo ogni morte di uomo ci diminuisce). Ritrovare e ripensare i frammenti è compito che richiede attrezzatura tecnica e rigore deontologico. Ma non sarebbe possibile senza quel valore aggiunto di passione che distingue la prestazione intellettuale dalla missione intellettuale. Colui che per professione racconta un avvenimento del passato, descrive un dipinto, analizza un passaggio musicale, traduce un brano poetico, deve essere motivato da un amore per la vita senza il quale viene meno il nerbo del suo lavoro e il senso della sua utilità sociale. Il vero senso dell'attività intellettuale consiste nel recuperare quei frammenti per dividerli con chi si ama – idealmente, con l'umanità intera – e dunque vivere meglio grazie ai frammenti recuperati; e in particolare a tutto ciò che con quei frammenti si riesce a costruire. Lo storico è colui che riesce a fare della storia l'alimento quotidiano del suo dare (e darsi) agli altri.

Nell'*Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien* (*Apologia della storia o mestiere di storico*) Marc Bloch racconta di come lui e Henri Pirenne (medievista non meno illustre, più anziano di quasi una generazione) si trovarono un giorno a Stoccolma, e Pirenne, appena arrivato, gli proponesse di andare a vedere non un luogo storico, ma il nuovo municipio. Prima che Bloch gliene chiedesse ragione, Pirenne aggiunse che se fosse stato

un antiquario non avrebbe avuto occhi che per le cose vecchie. Ma era uno storico, e dunque amava la vita.

L'incomprensione del presente nasce fatalmente dall'ignoranza del passato. Forse però non è meno vano affaticarsi a comprendere il passato, ove nulla si sappia del presente. (...) Questa facoltà di apprendere ciò che vive: ecco la massima virtù dello storico. (...) Eppure, ha bisogno di essere continuamente esercitata e sviluppata. In che modo, se non con un costante contatto con l'oggi, come ne offriva l'esempio Pirenne stesso? Qui infatti, quel fremito di vita umana, che solo un duro sforzo di immaginazione riuscirà a restituire ai vecchi documenti, è direttamente percepibile dai nostri sensi. (...) In verità, consciamente o non, alla fin fine noi deriviamo sempre dalle nostre esperienze quotidiane, sfumandole ove occorra con nuove tinte, gli elementi che ci servono a ricostruire il passato: gli stessi nomi di cui ci serviamo per caratterizzare gli stati d'animo scomparsi, le forme sociali sparite, quale significato avrebbero mai per noi se prima non avessimo veduto vivere degli uomini? (...) L'erudito che non ami osservare intorno a sé gli uomini, né le cose, né gli eventi, meriterà forse – come diceva Pirenne – il nome di utile antiquario. Farà bene a rinunciare a quello di storico.

Il rapporto con il presente è ineludibile per chi si occupa del passato, e in questo senso Benedetto Croce diceva legittimamente che ogni storia è contemporanea (e anche noi potremmo variare sul tema glossando che ogni arte è ed è stata contemporanea). Anche in questo itinerario stiamo andando a ritroso, partiti dal presente per ritornarvi dopo aver riattraversato il passato. Lo stesso Bloch amava la vita al punto da scrivere l'*Apologia* in clandestinità (infatti manca dell'ultima rifinitura, e uscì postuma). E da venire ucciso dai nazisti nel 1944. Non tutti capiscono cosa siano il piacere intellettuale ovvero la missione intellettuale, non tutti lo provano. E talvolta quelli che non lo provano o non lo capiscono vogliono strapparli a chi lo nutre, e se ne nutre. L'attività intellettuale è pericolosa, perché educa ad essere uomini. Uomini liberi.

Mai come oggi il mondo che si definisce civile ha bisogno di uomini, perché di nullità ne ha viste fin troppe negli anni appena trascorsi, e ancora ne ha in piazza a legioni. E più che mai speriamo si avvii a diventare, come nell'ultima canzone di Giorgio Gaber, uno spazio vuoto che deve essere ancora popolato, dove ci sia di nuovo l'uomo al centro della vita (*Se ci fosse un uomo*, in *Io non mi sento italiano*, 2003). Vuoto anche perché l'entropia del costruito ha prodotto l'erosione delle identità locali, una vertigine di spaesamento, un vuoto angoscioso. Ma anche, più banalmente, la perdi-

ta di forme riconoscibili. Quali immagini, quali scorci, quali architetture possono definire il contributo del tempo nostro alla storia del paesaggio italiano? Quali sono i valori aggiunti con i quali il Paese è entrato nel nuovo millennio? Quale senso del disordine ha reso inguardabili luoghi memorabili? La vita che cercava Pirenne stava in un municipio, cioè in un'architettura nuova, un prodotto materiale di una certa società e di una certa cultura. Perché, ce lo ha rammentato proprio Bloch, gli uomini somigliano più al loro tempo che ai loro padri, e sono proprio queste differenze che fanno la storia. Ma a volte sia ha l'impressione che questo tempo sia fatto di nulla. Cosa andrebbero a vedere Bloch e Pirenne, appena sbarcati in Italia?

Marc Bloch era uno storico. Un grande storico, forse il più importante del XX secolo. Ed era soprattutto un medievista cui si devono saggi senza i quali non si può comprendere il medioevo: *La società feudale*, per esempio; o *I re taumaturghi*. Con Lucien Febvre, fondò le *Annales*: una rivista, ma soprattutto una scuola, un metodo, un atteggiamento. La rivoluzione di una nuova storia vista come scienza degli uomini nel tempo, che non voleva trascurare alcun genere di fonti e rinunciava a banalizzare il passato come una mera sequenza di avvenimenti. Nessun medievista può eludere Bloch, neanche quello che intenda occuparsi soltanto di capitelli istoriati e tavole a fondo oro. Come nessun praticante di discipline storiche – o nessuno studente, o nessun cittadino degno di questo nome – può esercitare la sua funzione e la sua missione senza aver letto almeno una volta *l'Apologia della storia*.

In ogni caso dagli storici bisogna sempre partire, per occuparsi di questioni d'arte. Intanto perché la storia dell'arte è a tutti gli effetti storia e basta: solo che essa si occupa del passato considerando fonti affatto peculiari, come immagini, oggetti e architetture, facendole parlare attraverso il loro specifico linguaggio. Ma poi perché c'è bisogno di ragionare di concerto con gli storici per capire cosa sia, il medioevo. Per esempio, quando cominci e quando finisca. Per la storia dell'arte italiana, chiuderlo nel 1492, quando Colombo arriva alle Bahamas, non è significativo, perché da noi i linguaggi artistici erano già inesorabilmente mutati da molto tempo. Ma nell'architettura del resto d'Europa, il gotico è il linguaggio dominante fin nel primo Cinquecento. Quanto all'inizio, la caduta formale dell'impero romano non significa nulla, per la storia delle forme. L'arte medievale può iniziare nel secolo VI come nell'VIII, e qualcuno vi vede i primordi addirittura nel III. Forse dovremmo scrivere un libro sulle buone ragioni per datare il medioevo, ma nessun libro del genere può arrivare a una pe-

riodizzazione definitiva. Per praticità comunque non troppo infondata, lo riteniamo qui una vasta e multiforme galassia che copre l'Europa e il bacino del Mediterraneo più o meno dal 500 al 1400, ma illumina molte loro contrade ancora per parecchi decenni. E ha lasciato dappertutto un'eredità mai estinta. Che anzi agisce continuamente nei nostri pensieri come nei nostri sguardi.

Cito da Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, a cura di G. Arnaldi, con uno scritto di L. Febvre, Torino 1978 (I ed. 1950; ed. or. Paris 1949), pp. 54-55. A chi legge il francese raccomando caldamente Marc Bloch, *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, a cura di A. Becker ed E. Bloch, Paris 2006, una vastissima raccolta critica di testi (*Apologia* compresa) ricca di apparati e approfondimenti. Su problemi di definizione e periodizzazione: G. Sergi, *L'idea di Medioevo. Tra senso comune e pratica storica*, Roma 1998; e J. Le Goff, *Il tempo continuo della storia*, Bari 2014 (ed. or. *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris 2014).

2 JOSÉ SARAMAGO

Azinhaga, 1922 – Tías, 2010

Per considerare l'effettiva importanza storica di certi eventi e di certi processi, gli storici possono sviluppare delle ipotesi controfattuali per immaginare cosa sarebbe successo se certi fatti non fossero avvenuti, o avessero preso un corso anche in minima parte differente (ben sapendo che una divergenza minima all'inizio può generare un allontanamento massimo alla fine, come accade quando si sbaglia rotta): per esempio, che Europa sarebbe stata se i Persiani avessero vinto a Maratona, gli Arabi a Poitiers o Napoleone a Waterloo. Di fatto è quasi un *divertissement* per narratori, che hanno provato a raccontare un'America occupata dalla Germania e dal Giappone dopo la seconda guerra mondiale (Philip K. Dick nel notevole romanzo *L'uomo nell'alto castello*: e si noti la suggestione medievaleggiante fin dal titolo) o un Occidente europeo invaso da Inca e Atzechi verso il 1200 (nel fumetto francese *Luxley* di Valerie Mangin e Francisco Ruizgé).

Il passatempo non è così ozioso (o spiritoso) come sembra. Passando ai fatti artistici, è chiaro che l'assenza ipotetica di un autore o di una sola opera dall'orizzonte fattuale priva la storia di una voce, ma resta da capire se a queste condizioni la storia sarebbe davvero cambiata in misura deter-

minante. Certo, molte cose nella storia dell'arte italiana sarebbero andate ben diversamente se in San Francesco ad Assisi al posto di Giotto ci fosse stato Deodato Orlandi. Ma il talento di Giotto sarebbe forse emerso su altri fronti: e magari, per essere davvero radicali, dovremmo immaginare un mondo in cui Giotto non fosse mai venuto al mondo. Così, se la cattedrale di Chartres non fosse mai stata ricostruita dopo l'incendio del 1194, molto probabilmente l'architettura e la scultura gotiche si sarebbero sviluppate e diffuse comunque, perché il processo era già in corso.

Una spiegazione di questo tipo viene implicitamente da un grande romanzo di un grande scrittore, che molto spesso ha fatto di monumenti e paesaggi, in prospettiva storica, i nodi forti del suo immaginario narrativo. Saramago è per molte ragioni una buona ragione per occuparsi di medioevo. Intanto perché il protagonista della *Storia dell'assedio di Lisbona* è un introverso quanto colto revisore editoriale cui è stato affidato un saggio sulla presa di Lisbona ai mori, nel 1146-47. L'epico e lungo assedio del titolo fu intrapreso da un'armata portoghese guidata dal re Afonso Henriques ma sostenuta dai crociati che sulla via della Terrasanta fecero tappa in Portogallo risultando decisivi in un'impresa che segnò il punto di svolta nella riconquista cristiana del piccolo regno iberico. Insofferente del libro e del suo autore, Raimundo Silva mette in atto un minimo ma incisivo gesto di insubordinazione aggiungendo un semplice *non* alla frase che rappresenta la chiave dell'intera narrazione e che pertanto diventa: *i crociati non aiuteranno i portoghesi a prendere Lisbona*.

Quando si accorge del sabotaggio, la direttrice editoriale Maria Sara propone a Raimundo di scrivere lui una controstoria dell'assedio di Lisbona che parta proprio dalla mancata collaborazione dei crociati francesi, inglesi e tedeschi. A questo punto si sviluppa una duplice narrazione contemporanea e medievale: alla storia riscritta, e soprattutto alla storia sentimentale tra Raimundo e Maria Sara, fa da contrappunto il racconto alternativo dell'assedio alla capitale saracena, con la parallela vicenda amorosa tra il guerriero galiziano Mogueime e la bellissima Ouroana, schiava del cavaliere Enrico, un tedesco che decide di restare con i portoghesi, costruisce una torre mobile ma muore sul campo (lasciando così libera l'eroina).

Il romanzo è un capolavoro anche per la continuità generosa del racconto di Saramago, che abolisce il discorso diretto assorbendo parole e pensieri in un continuo flusso narrativo, che par talvolta azzerare le fratture tra presente e passato, tanto più che entrambi i piani drammatici si svolgono nello stesso luogo. Ma quel che ci interessa sul fronte storiografico è che la città viene presa lo stesso: la grande storia non cambia – se non per il fatto che

ne riesce ulteriormente rafforzata una coscienza nazionale – ma incrociano altri destini le vicende individuali. Il racconto sul medioevo è per Saramago anche un racconto sul presente, che serve a esplorare il senso dell’alternativa in entrambe le dimensioni.

Il lettore di Saramago che intenda avvicinarsi al medioevo non potrà tuttavia fare a meno di un libro che non è un romanzo, ma una versione rivisitata del resoconto di viaggio secondo la prassi del *grand tour* sette e ottocentesco: con la differenza che il viaggiatore del *Viaggio in Portogallo* percorre questa volta città e contrade del proprio paese, senza pregiudizi di gerarchia, alternando mete celebrate a sconosciute, facendosi guidare dal gusto per la scoperta e lasciandosi impressionare dai luoghi, cercando di mettere in pratica “un incontro non sempre pacifico tra soggettività e oggettività” che gli permetta di non sovrapporre se stesso a paesaggi, monumenti e persone, ma di cambiare strada facendo.

Il viaggiatore ha viaggiato nel proprio paese. Il che significa che ha viaggiato all’interno di se stesso, per la cultura che l’ha educato e lo sta educando, significa che per molte settimane è stato riflettore delle immagini esterne, un vetro trasparente attraversato da luci e ombre, una placca sensibile che ha registrato, in transito e in progresso, le impressioni, le voci, il mormorio interminabile di un popolo.

Saramago attraversa in realtà anche e soprattutto il paesaggio e l’architettura del Portogallo, sviluppando una sua personale arte del guardare in prospettiva storica. La sua lezione di etica e di metodo invita ciascuno di noi a viaggiare – nella propria terra come nelle altre – secondo un proprio progetto, rifuggendo gli itinerari comodi e conclamati, accettando di sbagliare strada e tornare sui passi propri, e magari “inventare inusuali vie d’uscita verso il mondo”. E a ricominciare e ripetere i viaggi. Perché nessun viaggio è definitivo. Una metafora efficace della ricerca storica, e dunque anche storico-artistica.

Il viaggiatore si misura frequentemente con un patrimonio medievale, che par rappresentare (comprendendovi anche le esuberanze dell’architettura detta manuelina di inizio Cinquecento) la spina dorsale della civiltà lusitana. Particolarmente sintomatiche sono le impressioni di visita alla Sé Velha di Coimbra, edificio romanico tra i più rappresentativi del Portogallo sia per la ricezione originale di influenze borgognone e castigliane, sia per la poderosa facciata a due torri, che racchiudono e quasi comprimono un portale ad avancorpo su doppio registro.

Sa di trovarsi all'interno di una costruzione piena, logica, senza macchia nella sua geometria essenziale. È questa la sua bellezza. Ma lui ha le sue debolezze, e il coraggio di confessarle: pur senza nulla togliere a quello che è e che contiene la Cattedrale Vecchia di Coimbra, è più profondamente toccato dalle rustiche chiesette romaniche del Nord, spesso quasi nude, corrose ovunque, dentro e fuori, ormai lucide come ciottoli, ma tanto vicine al cuore da sentirvi il pulsare della pietra. Qui, nella Cattedrale Vecchia di Coimbra, l'architetto si è servito di un elemento che naturalmente manca a quelle chiese povere e al quale il viaggiatore è estremamente sensibile: il triforio, la galleria con colonne di sostegno che corre sopra le navate laterali e che è una delle più belle invenzioni del romanico. Ed è proprio il triforio che finisce per equilibrare la bilancia e incamminare il viaggiatore sulla via di una giustizia relativa di cui alla Cattedrale Vecchia era debitore.

Il cuore corre alle ben più umili chiese del Nord, ma l'apprezzamento del triforio, e insomma di ciò che vi è di peculiare nella Cattedrale di Coimbra, permette di attribuire ad essa, e per estensione a ciascun altro edificio, il suo rango e il suo spazio nel nostro canone estetico e culturale. Ogni opera va giudicata sul suo metro, e dobbiamo essere pronti a riconoscerne la posizione storica, anche se sono altre quelle che più ci coinvolgono emotivamente. Ogni chiesa romanica ha una bellezza, un senso e una legittimazione che proprio la comparazione aiuta a riconoscere e valorizzare.

Ma il viaggiatore di Saramago non compie alcun viaggio, se non riesce a cogliere gli uomini attraverso i luoghi. Che, in fondo, è quello a cui dovrebbe servire la storia dell'arte. Per questo diventa un sintetico ma vibrante orientamento di metodo l'impressione provata davanti a un esuberante portale manuelino riferito a Boitaca (Boytac), una delle personalità eminenti della grande fioritura, al principio del secolo XVI, di un'architettura che è una cosa sola con la sua decorazione plastica. Tanto più esemplare perché siamo davanti a una chiesa di paese: i capolavori non stanno solo nei centri da tutti riconosciuti e visitati, ma vanno cercati e riconosciuti senza pregiudizi.

La chiesa di Golegã ha molte cose che la distinguono, ma per il viaggiatore non c'è niente che valga la dichiarazione, tanto orgogliosa, tanto umile, che alcuni angeli esibiscono all'entrata in un cartiglio e che, nell'attuale linguaggio corrente, spiega: MEMORIA SONO DI CHI MI HA FABBRICATO. Fu Diogo Boitaca a farlo scrivere, fu lo scalpellino in assenza del maestro, questo non si sa. Sono rimaste lì queste magnifiche parole, un distico che potrebbe applicarsi

a tutte le opere dell'uomo, che in esse è invisibile, ma che il buon viaggiatore deve leggere in ogni cosa, a riprova dell'attenzione che presta al mondo e a chi nel mondo per il momento vive.

Ho utilizzato José Saramago, *Storia dell'assedio di Lisbona*, prefazione di L. Stegagno Picchio, traduzione di R. Desti, Milano 1995 (I ed. 1990; ed. or. *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa 1989). E *Viaggio in Portogallo*, traduzione di R. Desti, Milano 2011 (ed. or. *Viagem a Portugal*, Lisboa 1990), traendo citazioni dalle pagine 16, 167, 294-295. In tema di racconti controfattuali merita citare l'assai documentato fumetto *Lilith* di Luca Enoch, pubblicato da Bonelli in albi semestrali: l'eroina proviene dal futuro e viaggia attraverso il tempo per uccidere i portatori di un parassita alieno destinato a distruggere l'umanità, e quindi cambiare il corso degli eventi. A lungo andare Lilith non modifica soltanto il futuro più remoto, ma la sequenza dei fatti, determinando una vera realtà parallela. Finora (gli albi usciti a novembre 2015 sono quindici, ciascuno ambientato in epoca e luogo diversi) Lilith è stata nel medioevo una sola volta, per seguire i vichinghi nei viaggi verso l'America settentrionale (5, *Il mantello dell'orso*).

3 RAYMOND CARVER

Clatskanie, 1938 – Port Angeles, 1988

Raymond Carver è un grande scrittore americano che ha sempre narrato storie contemporanee e non sembra aver mai nutrito una particolare inclinazione per il medioevo. Ma un suo celebre racconto, *Cattedrale* (che fornisce il titolo alla raccolta omonima), induce a riflettere sul modo di guardare e rappresentare un edificio medievale – e, latamente, ogni sorta di edificio – e dunque su come lo si possa comprendere con l'esercizio degli occhi e della mente. La percezione di cui parla Carver è infatti un atto interiore che trascende le apparenze: a volte crediamo di conoscere quel che stiamo guardando, e invece non lo conosceremo mai se non facciamo agire un intelletto che non si fermi all'epidermide delle cose. Prova ne sia che molto spesso non sappiamo dire cosa stiamo guardando, cioè descriverlo. E la descrizione non è solo uno strumento del sapere, è essa stessa conoscenza. Se sappiamo descrivere un quadro, una statua o una chiesa vuol dire che abbiamo capito la natura e il senso dell'oggetto.

Non per niente perno del racconto è un cieco, Robert, che è stato invitato a cena da una vecchia amica. Il marito di lei, che funge da narratore e

non ha mai conosciuto Robert, nutre verso di lui una diffidenza alimentata da una certa gelosia verso il rapporto di confidenza che lo lega a sua moglie (fatto significativo, non conosciamo i nomi dei coniugi); ma anche e soprattutto da pregiudizi nei confronti dei “diversi” e da una cultura media infarcita di luoghi e sensi comuni, ma tendenzialmente incapace di fendere un rassicurante manto di superficialità. Almeno finché, verso la fine della serata, il pigro automatismo dello *zapping* televisivo non indugia, quasi per inerzia, su un canale che manda in onda un documentario sulle cattedrali. Il narratore si scusa con Robert, non trovando di meglio. Ma il cieco lo prega di restare su quel canale, perché “non si finisce mai di imparare”.

Il documentario spazia sull’intera Europa: si vedono una processione spagnola, Notre-Dame a Parigi, poi una chiesa italiana con le pareti dipinte. Il padrone di casa racconta le immagini a Robert, ma non sa dire se quelle pareti dipinte siano affreschi (a riprova del fatto che lo spettatore non possiede competenze propriamente specialistiche). A un certo punto, però, il narratore chiede a Robert se abbia idea di cosa sia effettivamente una cattedrale: “So che ci sono voluti centinaia di uomini e cinquanta o cento anni per costruirle”, risponde il cieco, ma ammettendo di saperlo solo per averlo appena ascoltato dallo *speaker* televisivo, e dunque di non averne un’idea precisa. Perciò il non vedente chiede al vedente di descrivergliene una. E questi va in confusione. Dopo una lunga esitazione, esordisce col dire che le cattedrali sono altissime, tanto alte che “devono avere questa specie di puntelli”, cioè gli archi rampanti. “A volte le cattedrali hanno diavoli e roba del genere scolpiti all’esterno sulla facciata. Altre volte, dame e cavalieri. Non mi chiedere come mai”. Poi aggiunge, non senza sforzo, che le cattedrali sono fatte di pietra, a volte di marmo, ed esprimono la volontà degli uomini di essere vicini a Dio. E poi si arrende. Per lui, oltre queste generalità, la cattedrale resta indescrivibile. “Il fatto è che le cattedrali non è che significhino niente di speciale per me. Niente. Le cattedrali. Sono solo cose da vedere in tv la sera tardi. Tutto lì”.

Allora Robert chiede un foglio da disegno e una penna, e invita il suo ospite a disegnare una cattedrale insieme a lui. Questi trova giusto una busta di carta da supermercato, “che aveva ancora delle bucce di cipolla in fondo”, ma per Robert è perfetta.

Ha trovato la mia mano, quella con la penna. Ha chiuso la sua mano sulla mia. “Coraggio, fratello, disegna”, ha detto. “Disegna. Vedrai. Io ti vengo dietro. Andrà tutto bene. Comincia subito a fare come ti dico. Vedrai. Disegna”, ha detto il cieco.

E così ho cominciato. Prima ho disegnato una specie di scatola che pareva una casa. Poteva essere anche la casa in cui abitavo. Poi ci ho messo sopra un tetto. Alle due estremità del tetto, ho disegnato delle guglie. Roba da matti.

“Benone”, ha detto lui. “Magnifico. Vai benissimo”, ha detto. “Non avevi mai pensato che una cosa del genere ti potesse succedere, eh, fratello? Be’, la vita è strana, sai. Lo sappiamo tutti. Continua pure. Non smettere”.

Ci ho messo grandi finestre con gli archi. Ho disegnato archi rampanti. Grandi portali. Non riuscivo a smettere. I programmi della televisione erano finiti. Ho posato la penna e ho aperto e chiuso le dita. Il cieco continuava a tastare la carta. La sfiorava con la punta delle dita, passando sopra a tutto quello che avevo disegnato, e annuiva.

“Vai forte”, ha detto infine.

Il marito non si ferma più, e neanche risponde alla moglie che gli chiede cosa stiano facendo: ormai tra i due uomini si è creata una nuova solidarietà, nel (di)segno della cattedrale. Che significa la scoperta di un mondo. Il vedente percepisce il monumento con occhi sempre più interiori e mentali, tanto che Robert gli suggerisce di abbassare le palpebre. Quando il vedente si fa non vedente, seguita a disegnare, come se ci vedesse di più e meglio. Ed entrambi capiscono, senza guardare fisicamente il disegno (l’uno per necessità, l’altro per scelta) che l’opera è compiuta.

“Da’ un po’ un’occhiata. Che te ne pare?”

Ma io ho continuato a tenere gli occhi chiusi. Volevo tenerli chiusi ancora un po’. Mi pareva una cosa che dovevo fare.

“Allora?”, ha chiesto. “La stai guardando?”

Tenevo gli occhi ancora chiusi. Ero a casa mia. Lo sapevo. Ma avevo come la sensazione di non stare dentro a niente.

“È proprio fantastica”, ho detto.

Questa cattedrale fantastica, disegnata chiudendo gli occhi, è qualcosa che non si pensava di poter disegnare, e addirittura non si sapeva di poter descrivere. Qualcosa che figura tutto quanto può essere raggiunto dall’uomo oltrepassando le false convinzioni che alimentano la quotidianità, ma soffocano le potenzialità dell’individuo relegandolo in una dimensione di consumatore passivo. Il disegno a occhi chiusi diventa così strumento di una conoscenza attiva, contrapposta alla ricezione acritica di quel che viene dall’esterno e non da noi. I personaggi del racconto sono americani, e dunque è plausibile che delle cattedrali gotiche abbiano una conoscenza

prevalentemente o soltanto televisiva. Ma non si tratta di vera conoscenza, che invece si realizza quando ci si sforza di guardare dentro di sé, rielaborando criticamente e creativamente gli stimoli esterni. E aprendosi alle suggestioni dell'altro. Se il vedente avesse seguito a diffidare di Robert, non lo avrebbe seguito su una strada così inconsueta. Assecondandolo, ha scoperto una dimensione di ritrovata libertà, che, crediamo, gli permetterà di essere soggetto meno passivo e più attivo anche sul piano dei rapporti sociali e matrimoniali. Esplorare una cattedrale apre la mente.

Non sembri irraguardoso il paragone, ma il racconto di Carver può gettare nuova luce su una grande saga a fumetti che credo rappresenti un'ulteriore buona ragione per saldare il medioevo alla contemporaneità: *Dago*, scritta da Robin Wood e disegnata da Alberto Salinas fra il 1980 e il 1997, e da Carlos Gomez poi. Le avventure del veneziano Cesare Renzi (chiamato Dago perché raccolto in mare dai turchi con una daga ancor conficcata nella schiena) si svolgono nella prima metà del Cinquecento, sullo sfondo delle lotte tra Francia e Impero, della minaccia ottomana, dei conflitti di religione, ma anche della cultura del rinascimento italiano. La storia non è dunque di ambientazione medievale, ma si sviluppa in un paesaggio ancora in gran parte costruito dal medioevo. In uno dei capitoli più intensi della saga (anche per i riferimenti storici), Dago si trova a Losanna nel 1536, mentre la città viene contesa tra cattolici e calvinisti. Il nostro eroe è affascinato dalla cattedrale (disegnata da Gomez con esattezza e acutezza) di cui cerca di afferrare il senso, ma senza trovare una risposta alle molte sue domande. "Non è solo la splendida unione di pietre, oro e cristallo", riflette Dago, "è mistero, storia, magnificenza"; ed è un monumento che smette di essere una chiesa per diventare bandiera delle lotte contemporanee.

Dago non è un intellettuale, ma un uomo che si interroga, forte della sua drammatica esperienza del mondo. E che riconosce se stesso come solo padrone ma punta a una forma di comunione quasi epicurea col creato. Un combattente disilluso, ma non al punto di non più cercare e coltivare umanità. E di cercarla attraverso l'arte. Certo ha sentito parlare di gotico, perché l'espressione si diffonde e si fortifica proprio in quegli anni; ma non sa bene cosa sia una cattedrale gotica. "Questa è una chiesa gotica?", chiede all'amico padre Ambrogio. "Come mai è stata costruita qui? E da chi? Tu devi riconoscerne qualche simbolo... e forse anche il significato di questo termine". Ma per Ambrogio "pochi possono darne una spiegazione chiara". C'è dentro qualcosa della Cabala, spiega un po' confusamente, e qualcosa di islamico portato di Terrasanta dai Templari, e c'è ancora un simbolismo delle proporzioni. Ma Ambrogio confessa che "guardo, osser-

vo, ricordo e analizzo... e quando lo faccio mi confondo sempre più”. La cattedrale come patrimonio di conoscenza immenso ma quasi inaccessibile.

Perché il mondo di Dago e Ambrogio, preso dall’ebbrezza della distruzione e della palingenesi, sta perdendo la capacità di guardare il passato e i suoi monumenti. E quei monumenti del passato, in quanto indescrivibili, rischiano di diventare incomprensibili al presente. Stiamo certo parlando di una popolare narrazione avventurosa, e non di un saggio di sociologia dell’arte. Ma la narrazione evita i luoghi scontati e mette in circolo molti punti di vista sull’arte e sulla storia che mirano al vivo della nostra capacità di confrontarci con quanto da esse abbiamo ereditato. In ogni caso, per studiare il medioevo Dago è una buona ragione storicamente molto più attendibile della buona ragione che segue.

Ho consultato questa edizione: Raymond Carver, *Cattedrale*, traduzione di R. Duranti, Roma 2002 (ed. or. *Cathedral*, New York 1983). Per Dago ho fatto riferimento a *Una cattedrale per bandiera*, “Ristampa Dago” X, 109, giugno 2011. “Ristampa Dago” raccoglie gli episodi già pubblicati in Italia da “LancioStory” dell’Editoriale Aura di Roma. Negli ultimi anni Joan Mundet e Marcelo Borstelmann si sono alternati a Gomez, mentre la sceneggiatura è rimasta saldamente nelle mani del solo Wood. Il riferimento a Carver funziona anche perché Salinas e Gomez sono argentini, Wood paraguaiano. Anche in questo caso, pertanto, l’impulso a guardare nella storia europea e nei suoi monumenti viene dal Nuovo Mondo.

4 DAN BROWN

Exeter, 1964 – vive

Anche Brown è uno scrittore americano, solo più giovane: ma soprattutto battezzato da un successo planetario che lo ha fatto conoscere pure (e forse in prevalenza) a chi non ha mai letto né sentito nominare Carver, Saramago e Bloch. E anche chi non ha letto Brown o non si sogna di farlo non può che associarne d’istinto il nome a qualcuno dei suoi romanzi più noti, a cominciare da quel *Da Vinci Code* (2003) che tradotto come *Il Codice Da Vinci* ha capitalizzato anche in Italia una celebrità molto amata e altrettanto discussa. La stessa traduzione del titolo, frutto di una sudditanza all’anglofonia ignara di una tradizione culturale connaturata alla lingua di Dante e Manzoni, potrebbe già offrire lo spunto per una riflessione molto istruttiva: perché alle

nostre latitudini Da Vinci non è un cognome, e quando vogliamo indicare quella celebre persona dobbiamo chiamarla Leonardo da Vinci o semplicemente Leonardo (invece a ruota del successo del libro, molti arcitaliani si sono messi a sproloquiare del Da Vinci pure da noi, come se chiamarlo così fosse indice di competenza specialistica, ovvero di aggiornamento culturale).

Ma niente sarebbe di fronte al polverone sollevato da quel che rimane un onesto *thriller*, neppur molto avvincente e nemmeno ben scritto, fondato su una trama impregnata di riferimenti storici e artistici in gran parte infondati o quanto meno bislacchi (ma presentati come veri), che è stato accusato di diffondere idee distorte sul cristianesimo e la Chiesa cattolica. Su tutte, la presunta relazione tra Cristo e la Maddalena (e dunque la configurazione di una Chiesa molto diversa da quella poi consolidatasi in sede istituzionale), suggellata da una tradizione iconografica che farebbe perno niente-meno che sul *Cenacolo* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano, dove i lineamenti delicati dell'apostolo più vicino a Gesù permetterebbero di riconoscerlo come una donna, dunque Maria Maddalena. I tratti effeminati, propri di un ragazzo non ancora entrato nell'età adulta, sono in verità attributo inequivocabile di Giovanni Evangelista e come tali si ritrovano praticamente in ogni raffigurazione medievale e moderna dell'*Ultima Cena*, come dovrebbe sapere anche uno studentello alle prime armi.

Invece mostra di non saperlo affatto il protagonista del romanzo, il professor Robert Langdon: che ha il volto di Tom Hanks, sperperato in una delle sue più atone interpretazioni, nel pessimo film cavato dal romanzo e diretto da Ron Howard, regista anch'egli degno di migliori cause. Anzi, costui si stupisce di parecchie altre cose che a uno studioso di livello universitario dovrebbero risultare quanto meno ovvie. Così il nostro eroe resta basito entrando nella chiesa dei Templari a Londra, che gli evoca immediatamente il Pantheon. O in generale un'architettura pagana, per via della sua pianta circolare. Egli mostra dunque di non possedere gli strumenti critici elementari per comprendere che la *Temple Church* appartiene in tutto e per tutto alla cultura architettonica inglese degli anni 1180-1200, e che la sua pianta centrale era correntemente adottata nel medioevo quando si intendeva evocare in termini più o meno espliciti il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Dalla Cappella Palatina di Aquisgrana al Battistero di Parma, l'Occidente romanico e gotico è saturo di chiese centrali che alla lontana suggeriranno certo comparazioni con modelli classici, ma ben difficilmente tollerano letture storiografiche alimentate da paranoie complottiste. Sono anzi edifici pienamente contestualizzati nella cultura del loro tempo, e non c'è alcun bisogno di decifrarvi quei misteri che semplicemente non vi esistono.

Un libro come questo non rende giustizia alla reputazione dello storico o dell'intellettuale in genere, ridotti a macchiette che fuori dal romanzo nessuno prenderebbe sul serio (a parte, forse, qualche autore televisivo e qualche politico italiano). Ma va rilevato che su questa riduzione pesa molto l'iperconvinzione cialtronica secondo cui lo studioso classico da romanzo o da film è un onnisciente che sa già tutto senza studiare mai e non si capisce quando legga, insegni o scriva, esattamente come Archimede Pitagorico o Pico de' Paperis. E si direbbe anzi che il suo mestiere consista soprattutto nel fronteggiare enigmi e misteri, alla faccia della funzione sociale dell'intellettuale. Il personaggio di Brown sembra singolarmente allineato a un'altra iperconvinzione di recente espressa anche da un nostro primo ministro, secondo cui la bellezza deve suscitare emozioni, altrimenti è morta, e al massimo può essere storia dell'arte.

Ma a peggiorare la fedina di Langdon è il fatto che la sua ignoranza sia prevalentemente ispirata dal medioevo, periodo di cui sembra di poter liberamente dire qualsiasi cosa senza possedere l'attrezzatura metodologica per poterla dire: cioè per interrogarlo decentemente. Se l'immagine dello studioso è riduzionista e diseducativa, quella del medioevo diventa invece paradigmatica di una deriva culturale propria della nostra epoca. A un grande interesse per episodi, figure, miti e monumenti di una civiltà assai stratificata e articolata viene fatta cioè corrispondere l'idea che il medioevo sia soltanto un grande serbatoio di forme e modelli privi di temporalità, cui attingere per alimentare narrazioni parallele che nulla hanno da spartire con la verosimiglianza storica. Qualcosa, insomma, di cui tutti sono abilitati a parlare senza saperne nulla.

Beninteso, stiamo parlando di un romanzo in cui l'autore è pienamente legittimato, come tutti i narratori, a stravolgere la Storia per costruire un *suo* mondo, e dunque una *sua* storia. Ma storia e invenzione devono muoversi su binari diversi, per quanto affini. Quando lavora su materiali storici, il romanzo o il film finisce per proporre una rilettura di quei materiali che tende a sedimentarsi e radicarsi soprattutto nell'orizzonte mentale di un pubblico non troppo avvezzo a distinguere tra fantasia e filologia. Questa versione è infatti nella maggior parte dei casi un'antologia di luoghi comuni che insistono su poche grandi aree tematiche (esoterismo, chiesa oscurantista, stregoneria, templari, crociati e dintorni), alle quali viene ridotto lo spessore di un universo complesso e contraddittorio che per essere capito richiede almeno la lettura di un bel po' di fonti e di bibliografia seria. Laddove la documentazione di libri come *Il Codice Da Vinci* proviene in larghissima misura da un dominio non scientifico. Il fatto è che pure il

Codice concorre a modellare una certa immagine dell'arte e della cultura medievale (e di tante altre cose) che finisce per organizzarsi in una sorta di senso comune sul medioevo che ispira pregiudizi e comportamenti (e magari decisioni politiche). Sicché non possiamo non tenerne conto.

Dan Brown è dunque un'ottima ragione per intraprendere lo studio del medioevo: quello vero, fatto di pietre e immagini tangibili che devono essere guardate e lette con un minimo di coscienza storica, di attenzione al contesto, alla storia delle forme. Senza filologia si naviga a vista, e si rischia uno sfracello sugli scogli. Ma è anche un'ottima ragione per renderci conto che esiste un altro medioevo, quello plasmato a nostra immagine, come a noi piace che sia (altrimenti non lo comprendiamo). Un medioevo che vogliamo alternativo al presente, ma in verità fortemente attualizzato: un contenitore collassato e anacronistico, dove comprimere un passato che si percepisce come remoto, cupo e sgargiante al tempo stesso. Un medioevo poco problematico e molto ricreativo, in cui non si riescono a cogliere le radici del presente. Che produce cattedrali da visitare tutt'al più con lo spirito del cacciatore di misteri. Questo medioevo può essere affascinante, ed è comunque rassicurante: ci diverte e magari ci emoziona pure, ma non ci tocca nel profondo. Piaccia o no, fa parte della cultura del nostro tempo, ma dobbiamo essere ben consapevoli dei suoi limiti. Praticare soltanto questo medioevo (cioè, leggere solo Dan Brown e affini) rischia di confinarci in un'ignoranza che preclude la conoscenza del medioevo storico e degli infiniti orizzonti di arte e di pensiero che essa può dischiudere. E ci rende permeabili a ogni possibile abuso della storia e dell'uomo. Con un po' di storia dell'arte medievale in più, per tirare le somme, possiamo fronteggiare qualche patema in meno: perché ci orientiamo meglio nel passato come nel presente, e intravediamo un futuro meno opaco.

In generale, però, anche attraverso la letteratura e il cinema di consumo, e perfino attraverso un sottoprodotto come il romanzo di Brown, si può percepire una sorta di genuino bisogno di medioevo ispirato da alcuni vuoti e alcune lacerazioni che l'uomo contemporaneo avverte e alle quali non sembra trovare un rimedio nel presente. Non è soltanto questione di mode. Lo rilevava il grande storico russo Aron Gurevič, quando venne la prima volta a tenere conferenze in Occidente, a Roma nel 1988: il medioevo è stato decisivo per la formazione di un'autocoscienza, benché l'armonia dell'uomo medievale con il mondo sia a sua volta un mito. Tuttavia

Egli era capace di percepire la sua inclusione nell'ambiente naturale, da lui non ancora distrutto, la sua appartenenza organica al gruppo sociale, il suo legame

con Dio. L'uomo del XX secolo è privo di tutto questo. Egli sta solitario dinanzi ad una natura da lui deformata, dinanzi ad un Dio da lui abbattuto, dinanzi al suo simile al quale non lo legano profondi vincoli morali.

Si trova così a cercare conforto nostalgico nel medioevo, magari idealizzandolo; ovvero confezionando, appunto, un medioevo ricco di ciò che al presente manca. Ma gli storici, prosegue Gurevič, non devono assecondarlo, perché non c'è storia e non c'è conoscenza senza avvicinare la realtà in termini problematici. Altrimenti quell'uomo si appiattisce sul presente, e rimane esposto all'annientamento della sua stessa umanità. Il dovere degli storici sta invece

nella comprensione al di sopra delle barriere dell'incomprensione, nella conoscenza interessata della natura dell'uomo, mutabile e insieme immutata, e nel rivelare la sua essenza ai contemporanei. Soltanto questa approfondita comprensione dell'uomo nella storia può offrire un punto di appoggio agli uomini in un'epoca in cui si sfogliano le pagine del calendario con una fretta così straordinaria che l'amnesia storica minaccia gli uomini della perdita della loro capacità di orientarsi nel tempo e, con ciò, della perdita della loro essenza umana.

Sono le amnesie a renderci docili a ogni imbonitore politico di passaggio, perché la storia serve a non trangugiare ogni caraffa che ci viene offerta. Ma chi rinuncia alla storia, fabbricandosene una a proprio uso e consumo, resta anche e soprattutto vulnerabile e permeabile a totalitarismi, intolleranze e fanatismi.

A. Ja. Gurevič, *Lezioni romane. Antropologia e cultura medievale*, a cura di C. Castelli, introduzione di G. Arnaldi, Torino 1991, pp. 84-85. La bibliografia intorno a (e soprattutto contro) Dan Brown è ormai quasi un genere letterario. Vedi per esempio F. Cardini, *La stoffa dei nostri sogni. Contro il Codice Da Vinci e non solo...*, Firenze 2006. Se Brown avesse letto R. Krautheimer, *Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale*, in *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino 2008, pp. 98-150 (ed. or. *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", V, 1942, pp. 1-13), avrebbe evitato un bel po' di sfondoni su architetture centrali e templari. Sull'immagine cialtronica dell'intellettuale vedi T. Labranca, *Charltron Hescon. Fenomenologia del cialtronismo contemporaneo*, Torino 1998.





5 LE CORBUSIER

La Chaux-de-Fonds, 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 1965

Quando Charles-Edouard Jeanneret, meglio noto come Le Corbusier, visitò l'America, rimase colpito da un mondo giovane, fresco e inventivo che gli venne di paragonare al medioevo europeo. Quello che aveva costruito cattedrali con lo spirito che ora guidava gli americani a innalzare grattacieli. Il paragone rende memorabili le prime due pagine di un celeberrimo saggio, intitolato appunto *Quando le cattedrali erano bianche*, che illuminano su quanto il medioevo potesse alimentare la riflessione e la creatività di un artista che ha cambiato il volto dell'architettura del Novecento.

Quando le cattedrali erano bianche, l'Europa aveva organizzato i mestieri secondo la richiesta imperativa di una tecnica del tutto nuova, prodigiosa, follemente temeraria, il cui impiego conduceva a dei sistemi di forme inattese: in definitiva a delle forme in cui lo spirito sdegnava il lascito di mille anni di tradizione, non esitando a proiettare la civiltà verso un'avventura sconosciuta. (...) Le cattedrali erano bianche perché erano nuove. Le città erano nuove: se ne costruivano di tutte le misure, ordinate, regolari, geometriche, secondo dei progetti precisi. (...) In tutte le città o i borghi, cinti da mura appena costruite, il grattacielo di Dio dominava la contrada. Lo si era innalzato più alto che si era potuto, straordinariamente alto. Nell'insieme era una sproporzione. O meglio, era un atto di ottimismo, un gesto di coraggio, un segno di fierezza, una prova di maestria! Indirizzandosi a Dio, gli uomini, tuttavia, non firmavano la loro abdicazione. Cominciava un mondo nuovo. Bianco, limpido, gioioso, pulito, netto e senza ritorni, il mondo nuovo sbocciava come un fiore tra le rovine. Si era abbandonato tutto ciò che era stato tradizione riconosciuta: le si erano voltate le spalle. In cento anni il prodigio si compì e l'Europa venne cambiata.

Le Corbusier trae l'immagine delle "cattedrali bianche" da un famoso passo della *Cronaca* del monaco cluniacense Rodolfo il Glabro (Raoul Glaber), che per rendere l'idea della grande rinascita della civiltà europea dopo l'anno Mille ricorre alla figura di un continente che si copre di un "candido manto di chiese". Laddove il candore allude non al colore degli edifici, ma allo splendore e alla novità: e si riferisce al manto, qui assimilato alla veste bianca consegnata a chi riceveva il battesimo, e dunque in tutti i sensi nasceva a nuova vita. Quelle cattedrali non erano affatto bianche, ormai lo sappiamo bene, ma anzi vivacemente colorate, dentro e fuori: grazie ai materiali, ai rivestimenti, agli affreschi, ai mosaici, alle immagini mobili, alle suppellettili. Del

resto lo stesso Le Corbusier spiega che il biancore è sinonimo di gioventù.

Sappiamo ancora che questo “mondo nuovo” era in realtà molto legato a una tradizione inesausta: moltissime cattedrali innalzate dall’XI al XIII secolo furono ampliamenti o ricostruzioni di edifici ottoniani, carolingi o anche più antichi, e spesso fecero ricorso largo a reimpieghi di materiali classici di spoglio. Ma certo è suggestiva l’immagine di una civiltà che traduce il suo slancio creativo nella costruzione di edifici che non devono tutto al passato, e anzi inventano molte soluzioni modernissime e peculiari, dalle coperture interamente voltate alla scultura architettonica, dal portale scolpito alla vetrata istoriata. E ancora l’immagine dell’atto di coraggio con cui gli uomini di allora avrebbero avviato il cantiere di una cattedrale, immenso “grattacielo di Dio”.

Ciò naturalmente comporta che l’architetto moderno debba far suo lo spirito del medioevo, ma non le forme. I grattacieli americani sono ben diversi dai castelli medievali, malgrado tra Otto e Novecento anche in questa tipologia di edifici si assista a una selezionata adozione di forme neogotiche, ben più diffusa nell’architettura religiosa. In fondo la Chicago Tribune Tower nel 1925 cita in maniera molto esplicita la Tour de Beurre della Cattedrale di Rouen. Lo stesso Le Corbusier non risparmia critiche feroci a quegli architetti (come Paul Abadie, restauratore, e di fatto secondo autore, di Saint-Front a Périgueux) che nel restaurare o iperrestaurare in stile monumenti medievali hanno finito per snaturarli e falsificarli; e dunque per inaridire la ricerca architettonica in un citazionismo che non può interpretare il bisogno di rinnovamento di una civiltà ben diversa da quella medievale, e comunque penalizzata da un approccio prevalentemente (se non esclusivamente) storicista al passato.

Ovviamente Le Corbusier non dice affatto che bisogna far piazza pulita dei monumenti medievali, anzi: dice piuttosto che bisogna studiarli e comprenderli per progettare qualcosa che appartenga totalmente al nostro tempo, e tracci una linea nel futuro. Notre-Dame du Haut a Ronchamp somiglia ben poco a una chiesa romanica o gotica, a meno di non cogliere allusioni sottili, per esempio, nel profondo spessore del muro, che disegna finestre come feritoie; ovvero in un’austerità di sapore neo-cistercense. Ma il paragone non sembrerà così bizzarro se riflettiamo che il suo autore, nel momento decisivo della formazione, ossia quando viaggia in Italia nel 1907, impegna molto tempo e molte energie per guardare, disegnare e analizzare i monumenti del passato, con riguardo particolare a quelli del medioevo toscano. Allora Charles-Edouard è un giovane spaesato, che sembra non saper bene dove rivolgere lo sguardo. Ma le visite di Firenze, Pisa e Siena sono determinanti: sul taccuino finiscono soprattutto prospetti e dettagli di edifici

romanici e gotici, lasciando nettamente indietro il rinascimento. E quei disegni si sedimentano e si rinnovano ad ogni viaggio, nel 1911, nel 1921 e oltre. La Certosa del Galluzzo lo invita a ragionare sulle strutture modulari, e quasi ogni monumento medievale toscano lo induce a ripensare il rapporto tra architettura e ambiente. Per questo, nel secondo volume dell'*Oeuvre complète* (1934) un disegno di Piazza dei Miracoli a Pisa, con i monumenti percepiti come solidi geometrici, è accostato dallo stesso architetto al progetto per il concorso per il Palazzo dei Soviet a Mosca, che Le Corbusier non vinse.

Nel cuore del Novecento c'è una sorprendente anima medievale che nutre tuttora gli spazi del nostro vivere, anche se non abitiamo in un centro storico ma in un modernissimo quartiere residenziale. Conferma da altro partito viene grazie a un artista che negli stessi anni era impegnato a dipingere grandi cicli murali in edifici che in parte rappresentavano la versione italiana del razionalismo alla Le Corbusier, da noi improntato a una magniloquenza impregnata di esaltazione ideologica del regime fascista. Quando deve riflettere sulle ragioni storiche della pittura monumentale che egli persegue, Mario Sironi non può eludere un confronto sia con i grandi cicli figurativi medievali, sia con una tecnica che al medioevo ancor oggi è istintivamente associata, il mosaico.

Nei nostri secoli più torbidi e più oscuri, l'arte pittorica compone le sue opere più vaste, dagli effetti più clamorosi, distende i suoi valori più preziosi. Quest'arte, dalle dinamiche agitazioni lineari immensificate, spaziata sulle enormi vele absidali non si preoccupa di prospettive aeree, di trompe-l'oeil, e sdegnava le calligrafie realistiche che si vanno sostenendo indispensabili alla nostra pittura contemporanea.

Lo sforzo di allineare tessere di vetro, ognuna delle quali reca in sé la sua ragione d'essere e del suo perfetto collocamento, fa pensare a Cézanne, che impiegava giorni e giorni a ripassare una pennellata. Errato assolutamente, a questo proposito, il principio che il mosaico sia una forma d'arte superata ormai dai tempi. Il mosaico è eterno. Nel divisionismo, nel pointillisme, in qualche pittura di Van Gogh o di Seurat, dove certuni non sanno vedere che melanconiche allucinazioni, sono dei veri e propri sforzi mosaicistici, contenuti nell'ambito di realizzazioni naturalistiche e leggermente fantazzate.

Poiché il mosaico bizantino serve soprattutto a “dar corpo e realtà umana alle visioni soprannaturali universali” e ad esprimere “i simboli della volontà religiosa dello stato”, ne consegue che “non di capriccio decorativo occorre parlare, ma di un vero e proprio imperativo morale”. A nord, inve-

ce, questa celebrazione di fede e di vita si manifesta attraverso le cattedrali gotiche, “trionfo architettonico di audacie costruttive e di una immensa fioritura decorativa, nel quale si riflette la civiltà col binomio della legge e della umanità”. I mosaici sarebbero dunque per greci e latini quel che sono le cattedrali per francesi e tedeschi.

Racemi d'oro, l'articolo del 1935 che Sironi consacra al mosaico bizantino e medievale, è pubblicato da *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, un periodico militante ove il pittore interviene spesso, non mancando di evidenziare in talune manifestazioni d'arte medievale le radici più profonde dei valori plastici e del senso della forma che avrebbero dovuto ispirare la via maestra dell'arte contemporanea. Merita ancor oggi andarsi a rileggere le pagine su Benedetto Antelami (febbraio 1936) o sulle porte bronzee di San Zeno a Verona (settembre dello stesso anno): perché servono a capire Sironi e gli anni Trenta; ma non di meno a cogliere la temperatura espressiva che in quegli anni condusse a rivitalizzare criticamente Antelami, i fonditori veronesi e molti altri protagonisti e momenti della nostra civiltà prerinascimentale. Questa ritrovata vitalità non riguardava solo il piano propriamente storiografico (illuminato già nel 1927 dai due poderosi volumi del *Medioevo* di Pietro Toesca), ma il carattere propositivo di un'arte che si voleva a un tempo nuova e identitaria. Come quella che Sironi stesso pratica nel grande mosaico del Palazzo dell'Informazione a Milano, abitato da figure solenni che proprio Antelami sembrano reinterpretare in piano. Un'arte che oltre il culto della romanità professato dal regime fascista, non poteva che avere radici profondamente medievali.

Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, traduzione di I. Alessi, introduzione di G. Contessi, Milano 2006 (I ed. 2003; ed. or. *Quand les Cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Paris 1937); cito dalle pp. 7-8. Vedi *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo della mostra di Roma a cura di M. Talamona, Milano 2012; e inoltre *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*, catalogo della mostra di Firenze a cura di G. Gresleri, Venezia 1987. Quindi Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, con la collaborazione di C. Gian Ferrari, Milano 1980 (*Racemi d'oro* alle pp. 191-194); e *Racemi d'oro: il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione*, a cura di E. Braun, Milano 1992 (che ripubblica *Racemi d'oro*). Lo spunto per parlare di Sironi mi è venuto da L. Carletti, C. Giometti, *Le due facce della Croce. Giunta Pisano tra un profumiere ebreo e le leggi di Bottai*, Pisa 2012, p. 24. Vedi ancora M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003.

6 MARCEL PROUST

Auteuil, 1871 – Parigi, 1922

Chi vuole occuparsi di arte medievale (al pari di chi non se ne vuole occupare) dovrebbe mettere in programma una visita a Combray, e soprattutto alla sua chiesa parrocchiale di Saint-Hilaire. Si accorgerà di come le sue pietre e soprattutto i suoi vetri policromi gli facciano percepire il senso del tempo: quello che è in lui, e che l'arte ha il potere di riesumare rendendo unica ogni esperienza e unico ogni manufatto umano. Non alludiamo a un villaggio della Normandia che si chiama effettivamente Combray, e neppure alla cittadina di Illiers, ribattezzata da poco più di quarant'anni Illiers-Combray in onore dell'immenso scrittore che veniva a trascorrervi le vacanze di ragazzo, e che tanto vivamente la descrisse nel *Du côté de chez Swann*, primo romanzo del ciclo della *Recherche*, pubblicato nel 1913. Alludiamo proprio a quella Illiers che è divenuta Combray attraverso il filtro dell'arte.

Combray è il più reale dei luoghi letterari immaginari perché non vi è cantone della cittadina che Proust non abbia investito di un significato memorialistico e quasi catartico, che riconduce all'uomo e al suo rapporto con le cose. Non vi è infatti cosa che non permetta alla mente e all'immaginazione del narratore di trascendere la materia. Nella geografia dell'anima di questo lembo di Francia che contiene il mondo, l'antica chiesa dedicata a sant'Ilario svolge una funzione centrale proprio per il suo addensamento di memorie, che agiscono nella profondità individuale malgrado la superficialità dell'approccio sociale a questo patrimonio. Come nel 1913, essa si presenta oggi in una veste prevalentemente tardogotica e quattrocentesca. Combray non sarebbe tale senza la mole autorevole del suo campanile cuspidato, che attribuisce senso a ogni tetto e trova nella nonna di Proust un'estimatrice esemplare:

Senza saper bene perché, la nonna trovava nel campanile di Sant'Ilario quell'assenza di volgarità, di pretensione, di grettezza, che le faceva amare e credere ricche d'un benefico influsso, la natura, quando la mano dell'uomo non l'aveva rimmeschinata come faceva il giardiniere della prozia, e le opere d'arte. E indubbiamente qualsiasi parte della chiesa che noi osservassimo la differenziava da ogni altra costruzione, ché era come vi fosse infuso un pensiero, ma nel campanile soltanto pareva prender coscienza di sé, affermare un'esistenza individuale e responsabile. Esso parlava in suo nome. Credo soprattutto che, confusamente, la nonna trovava nel campanile di Combray ciò che per lei aveva maggior pregio al mondo: un'aria di naturalezza e di signorilità.

La nonna si perdeva nella sua contemplazione, facendosi slanciare verso l'alto dall'“impeto della sua voglia”. In fondo la torre “a tutte le occupazioni, a tutte le ore, a tutti i punti di vista della città dava un aspetto, un compimento, una consacrazione”. I pensieri della nonna non riguardano tanto la storia o l'estetica, quanto valori di umanità e dignità che devono appartenere tanto alla natura quanto all'arte, dunque alle persone. Ruskin avrebbe parlato di verità.

Più che descrivere la chiesa, Proust indugia sugli effetti dei materiali, lasciandosi totalmente assorbire dalla contemplazione. Immaginiamo che questo sguardo sia lento: e dunque abbia richiesto tempo per posarsi sull'epidermide della pietra, del legno, dei tessuti e dei vetri. Di una lentezza da far nostra come antidoto nell'era delle caterve di foto digitali con cui crediamo di tenere in pugno il mondo mentre non ci fanno vedere proprio nulla. Tanto meno noi stessi, benché ne siamo il soggetto prevalente. Ma se vogliamo vedere e capire chi siamo, dobbiamo guardare le cose. Lentamente. Perché ci vuole tempo per intendere in che modo il tempo attraversi le opere d'arte, e ne trasformi la loro stessa materia. Questo si percepisce davanti a monumenti funerari fatti ora di rilievi stoncati e ammorbiditi, che sembrano liquefatti, e dunque hanno assunto un aspetto molto diverso da quel che aveva voluto il loro autore, e cambieranno ancora:

Le sue pietre sepolcrali, sotto cui l'augusta polvere degli abati di Combray, là sepolti, faceva al coro come una pavimentatura spirituale, neppur esse eran più della materia inerte e dura, ma il tempo le aveva rese dolci, e le aveva fatte sgorgare come miele al di là dei confini del loro riquadro che qui esse avevano oltrepassato in un'onda dorata, traendo alla deriva una maiuscola gotica, a fiori, sommergendo le viole bianche del marmo, e altrove invece s'erano riassorbite entro quei confini, contraendo ancora l'ellittica iscrizione latina, inserendo un capriccio ancora nella disposizione di quei caratteri abbreviati, avvicinando due lettere d'una parola, mentre le altre apparivano smisuratamente allungate.

Il tempo consuma, e dunque porta con sé un sentore di perdita irrimediabile: talvolta neppure traumatica, ma quasi fisiologica. Perché sono contatti leggeri, ma secolari, a levigare la pietra, proprio come il vento e l'acqua fanno delle rocce. Ma la straordinaria mobilità dell'opera d'arte, e in particolare dell'opera medievale, è percepita da Proust soprattutto davanti alle vetrate: di fatto rimodulate a ogni istante dalla luce e dal clima e dunque mai rigorosamente identiche. Quelle di Combray sembrano a occhi giovani

e meravigliati delle immagini in perpetuo movimento, tanto che “le vetrate non eran mai così cangianti come nei giorni che il sole si mostrava appena”.

(...) sia che vi avesse brillato un raggio di sole, sia che il mio sguardo muovendo avesse fatto oscillare attraverso il vetro di volta in volta spento e riaccessi, un instabile e prezioso incendio, l'attimo dopo essa aveva preso il fulgore mutevole d'una coda di pavone, poi palpitava e ondeggiava in una pioggia fantastica e fiammeggiante che gocciava dall'alto della volta scura e rocciosa, come se io seguissi nella navata d'una grotta iridata di sinuose stalattiti, i miei genitori, che avevano fra le mani il loro messale; dopo un minuto, le piccole lastre a losanga avevan preso la trasparenza profonda, la durezza infrangibile di zaffiri che fossero stati giustapposti su di un immenso pettorale, ma dietro i quali si sentiva, più caro di tutte quelle ricchezze, un fuggevole sorriso di sole; e lo si riconosceva altrettanto bene nel flusso azzurro e soave di cui bagnava le pietre preziose, come sul selciato della piazza o sulla paglia del mercato: e anche nelle nostre prime domeniche, quando arrivavamo prima di Pasqua, questo sole mi consolava del fatto che la terra fosse ancor nuda e nera, facendo sbocciare, come in una storica primavera che risaliva al tempo dei successori di San Luigi, quella distesa abbagliante e dorata di miosotidi di vetro.

A seguire Proust in un periodo interminabile (ma che vorremmo non finisse mai) si finisce coinvolti in un'esperienza sensoriale in cui la vetrata cambia natura ad ogni aggettivo e ad ogni paragone, e in breve si perde la nozione stessa di vetrata, che ad ogni sguardo ristabilisce nuovi flussi di pensiero nell'occhio di chi la guarda. Si è a buon diritto paragonata a una cattedrale l'intera *Recherche* (sia per struttura sia per contenuto), e in verità gli spunti di interesse medievistico bastano a tracciare più di una *recherche* nella *Recherche*; ma evidenziamo qui che il tempo interiore e la memoria individuale, due dimensioni che distinguono l'uomo del Novecento, nascono davanti alla vetrata di una chiesa medievale trafitta dalla luce. La rivelazione dell'uomo a se stesso è nella pittura di luce di una finestra gotica. Una finestra aperta su un mondo di sogni come di inquietudini, in cui la psiche avvicenda la storia e l'individuo la società. Ma è proprio quella finestra ad alimentare il mito della cattedrale e del medioevo, di cui la modernità non potrà più fare a meno.

Non è dunque accidentale che negli stessi anni sia una visionarietà davvero “orfica” (che par oscillare dalle fantasie mitografiche di Gustave Moreau alle epifanie romantiche di Turner e Friedrich) a guidare Dino Campana dalle cattedrali alle montagne. Un gotico tempio dalle mille punte, come cime d'alberi, conduce verso una dimensione altra da noi, dal presente e

dalla quotidianità: oltre il tempo e lo spazio. O, meglio, abbattendo le barriere del tempo nel momento in cui il tempio ne mostra i segni, come sulle pietre e sui vetri di Combray.

Mi persi per il tumulto delle città colossali, vidi le bianche cattedrali levarsi congerie enorme di fede e di sogno colle mille punte nel cielo, vidi le Alpi levarsi ancora come più grandi cattedrali, e piene delle grandi ombre verdi degli abeti, e piene della melodia dei torrenti di cui udivo il canto nascente dall'infinito del sogno.

Nel volgere di poche settimane, il tempo dei sogni avrebbe ceduto il passo a quello degli incubi. Vetrate affini ma ben più illustri di quelle contemplate da Proust a Combray sarebbero state tra le vittime più clamorose e rimpiante dei bombardamenti tedeschi caduti sulla Cattedrale di Reims, già nel primo anno della Grande Guerra. Ci si rese conto allora, con evidenza disarmante e tragica, che il patrimonio artistico era maledettamente fragile; e non ci si poteva illudere che sarebbe stato risparmiato da una guerra moderna combattuta con armi finora mai viste e con una miscela di furore e cinismo che l'umanità non aveva ancora conosciuto. Al tempo stesso si comprese che la sua perdita era tanto dolorosa perché quel patrimonio rappresentava l'anima di una nazione ed era perciò indispensabile alla sua vita. Dunque ci si adoperò per proteggerlo con la cura che si riserva al bene più caro. Ma ci si rese pure conto che le opere d'arte non erano neutrali: erano al contrario armi potenti e affilate, che dovevano alimentare il morale come la propaganda.

Molti furono i monumenti devastati o inceneriti, in Francia, in Belgio, in Italia. Ma su tutti fu Reims a diventare un simbolo di brutalità barbarica e insieme di riscossa nazionale, tanto da essere oggetto a guerra finita di un restauro integrativo che ne voleva ripristinare lo stato anteriore al 1914. Purtroppo non accadde lo stesso, fra gli altri, al castello di Coucy, capolavoro assoluto e perduto di architettura militare duecentesca. Non sembra dunque irrilevante che nei seguenti romanzi della *Recherche* Proust abbia spostato decisamente verso nord-est la posizione di Combray, in modo da collocarla a ridosso del fronte.

Un conflitto come la Prima Guerra Mondiale lascia tracce indelebili in tutti coloro che lo attraversano. Anche se non passano dalla trincea. Wilhelm Vöge era uno dei più grandi storici dell'arte del Novecento e aveva dedicato proprio alla scultura medievale francese amori e attenzioni lungimiranti, condensati in saggi fondamentali come *Die Anfänge des monumentalen*

Stiles im Mittelalter (pubblicato a Strasburgo nel 1894, vent'anni esatti prima dell'ecatombe. L'autore ne contava allora ventisei); aveva inoltre formato all'Università di Friburgo studiosi brillanti come Erwin Panofsky, che proprio nel 1914 discuteva la sua tesi. Già incline alla depressione, Vöge uscì sconvolto dalla guerra: perché si era portata via parecchi dei suoi studenti; e perché tra insonnie ed esaurimenti nervosi non riuscì mai a trovar pace per quel che i suoi compatrioti avevano fatto a Reims. Con il senno perse anche l'insegnamento, la ricerca e la scrittura, ritrovando equilibrio precario solo per brevi periodi. Ma l'avvento del nazismo lo rinchiuse ancor più in se stesso. Durante uno di quei momenti sereni, verso la fine della vita, riuscì a scrivere un articolo in cui si individuava a Reims una fonte del linguaggio di Donatello e lo pubblicò nella raccolta di scritti in onore di Hans Jantzen, suo successore a Friburgo.

C'è dell'incredibile nel modo beffardo in cui i destini delle cattedrali gotiche e di alcuni milioni di uomini in conflitto si sono incrociati per imperscrutabili combinazioni, come nel castello di Italo Calvino. Forse la pazzia di Vöge può diventare uno stimolo ulteriore – tra i molti buoni e plausibili – per occuparci di cattedrali e costruire una cultura di pace. Perché la guerra è responsabile anche di quel che lo storico non è riuscito più a scrivere o insegnare; come delle persone e delle opere che non hanno potuto generare coloro che in guerra sono morti. Chi l'ha scatenata non ha sulla coscienza soltanto i caduti. Molti e molti e molti di più. I libri che non sono stati mai scritti, i quadri che non sono stati mai dipinti e i figli che non sono mai nati. Anche e forse soprattutto in questo senso la guerra è un crimine contro l'umanità, e l'arte aiuta a contrastarlo. Strani e talvolta spietati sono i sentieri che saldano il medioevo alla modernità: a volte sembrano tuttavia celare una morale nascosta, che deve indurci al conforto. Vöge finì di spegnersi nel 1952 a Ballenstedt nello Harz, dove si era ritirato dal 1917; ma dove, circa novecentocinquanta anni prima, era nata Uta di Naumburg.

Cito da Marcel Proust, *La strada di Swann*, Torino 2014 (I ed. 1978), pp. 64-66, 70, anche perché la traduzione è di Natalia Ginzburg, calcata su *Du côté de chez Swann*, Paris 1954 (I ed. 1913); e da Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino 2014, p. 17. Segnalo L. Fraisse, *L'oeuvre Cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris 1990, e più in generale N. Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq 2008. Vedi inoltre *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze 2014, e in

particolare G. Girimonti Greco, *Cattedrali moribonde e "monumenti quasi persiani". La riscrittura di un archetipo giovanile*, pp. 565-584. Su Reims: M. Passini, *Martirio e resurrezione di Reims. Dispute novecentesche su una cattedrale*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 571-587. Sulle vetrate medievali (e la loro storiografia) è fondamentale E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994. Ho pensato di inserire Vöge in questo libro (e in questa voce) ascoltando un intervento di Adriano Peroni, nella primavera del 2015.

7 VINCENT VAN GOGH

Zundert, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890

Il passo seguente è un test molto indicativo, specie se viene proposto non solo a studenti, ma a persone di cultura medio-alta, munite anche di una buona attrezzatura storico-artistica. Si tratta ovviamente di indovinare l'autore della citazione.

Il fatto è (...) che Giotto e Cimabue, come Holbein e Van Dyck, vivevano in una civiltà fatta a piramide, passami il termine, con un'ossatura interna costruita architettonicamente, in cui ciascun individuo era una pietra, e tutti collegati formavano una società monumentale. Quando i socialisti costruiranno secondo logica il loro edificio sociale (ma ora ne sono piuttosto lontani) di questa società si rivedrà un'incarnazione, non ne dubito affatto. Noi, invece, viviamo in anarchico abbandono e noi artisti, innamorati dell'ordine e della simmetria, ci isoliamo e lavoriamo per definire *una cosa soltanto*.

La risposta in genere tarda a venire e quasi mai viene, perché l'autore è in un certo senso insospettabile: nel senso, appunto, che di primo acchito non ci aspetteremmo da lui una riflessione tanto sintetica e al tempo stesso profonda sulla civiltà medievale. Così infatti si esprimeva, in una lettera inviata nell'agosto 1888 da Arles all'amico Émile Bernard, nientemeno che Vincent Van Gogh. La sorpresa si attenua se scorrendo l'indice dei nomi del corposo epistolario dell'artista ci rendiamo conto che Cimabue, certo, ricorre tre sole volte, ma Giotto ben quindici. Dunque Giotto era per Vincent, in qualche modo, un parametro. Si attenua ancora se consideriamo che, soprattutto durante gli anni di Arles, Van Gogh sembra non aver disdegnato affatto la frequentazione di edifici medievali

o comunque di luoghi di conformazione medievale. Non di rado essi hanno trovato nei disegni e nelle tele riscontri di grande felicità espressiva, attenti a cogliere la qualità di architetture che ancora a fine Ottocento venivano percepite come fulcri fondamentali di un tessuto urbano o di un territorio. Questo vale per la chiesa romanica delle Saintes-Maries de la Mer, in Camargue, come sarà poi la chiesa gotica di Auvers-sur-Oise; ma vale soprattutto per il cimitero tardoantico degli Alyscamps, utilizzato per tutto il medioevo come necropoli, che Van Gogh dipinge almeno due volte; o ancora l'abbazia di Montmajour, di cui restano fini disegni quasi di interpretazione architettonica, e molte vedute della piana prese dalla collina ove sorge l'importante complesso monastico. Ovviamente Van Gogh non è Viollet-le-Duc: quando dipinge un edificio medievale, lo accende dello stesso calore che attraversa cieli e campi, e lo coinvolge in un vortice formale ed emozionale che ne trascende ogni percezione filologica. Ma al tempo stesso ne fa qualcosa più del muto testimone di un'epoca superata. Il medioevo, anzi, è ancora tra noi (e in lui) a nutrire immaginazione e creazione. Anche attraverso il filtro dei medievali.

Il 18 settembre di quello stesso 1888 Van Gogh scrive al fratello Theo che si sta appassionando alla lettura di un saggio su Dante, Petrarca, Boccaccio, Giotto e Botticelli, probabilmente quello di Henri Cochin su Boccaccio visto dai contemporanei, appena uscito nella *Revue des deux mondes*. Vincent si confessa molto toccato da Giotto, perché sofferente ma ricco di bontà e ardore, come se visse già in un altro mondo: lo ritiene straordinario, e lo sente più vicino e affine dei poeti (“Giotto m’a touché le plus – toujours souffrant et toujours plein de bonté et d’ardeur comme s’il vivait déjà dans un monde autre que celui ci”). Ma poi riflette sul fatto che Petrarca vedeva in Provenza gli stessi cipressi e gli stessi oleandri che ora vede lui; e così ha cercato di mettere qualcosa di tutto ciò in un giardino dominato dal giallo limone e dal verde limone (“Or Petrarque était ici tout près à Avignon et je vois les mêmes cyprès et lauriers roses. J’ai cherché à mettre quelque chose de cela dans un des jardins peint en pleine pâte jaune citron et vert citron”). La percezione di chi è stato prima di noi è una risorsa ineludibile del nostro guardare.

E a guardare il medioevo con gli occhi di un artista contemporaneo, c’è persino il rischio di capirlo meglio. O almeno di capire del medioevo cose che l’occhio dello storico e del filologo non vedono, o magari non colgono altrettanto efficacemente. Il passo su Giotto e Cimabue documenta una capacità di comprensione che da sola dovrebbe avviarci a un interesse per il medioevo. Se uno degli uomini che più hanno cambiato

il modo di guardare e dipingere il mondo alle radici della contemporaneità ragionava in questi termini sul medioevo, forse dovremmo interrogarci su quanto profonde siano queste radici. Ossia: se Van Gogh riteneva di aver così tanto da imparare dal medioevo, forse a maggior ragione dal medioevo qualcosa dovremmo imparare noi.

In verità Vincent non cita solo Cimabue e Giotto, ma anche Holbein o Van Dyck. Uno storico direbbe a questo proposito che una società piramidale, dove ogni uomo aveva un ruolo (e lo manteneva, e magari lo difendeva), dura quanto gli antichi regimi, e pertanto non è un tratto distintivo del solo medioevo. Ma assai efficace è il modo in cui è espresso questo senso di appartenenza, che evoca immediatamente, attraverso la “civiltà monumentale”, l’idea di cattedrale come convergenza di ogni esperienza individuale, come figura dell’umanità in cui ogni pietra è una persona che svolge una funzione. Non si vuol dire che tutte le pietre siano uguali. Evidentemente Giotto è una pietra più importante di altre. Ma anche la pietra-Giotto deve rispettare il disegno generale dell’edificio e della società. Una società quasi paleosocialista, come la vede Van Gogh, perché fondata sulla condivisione, sul senso di comunità, sullo spirito di servizio. In una società così strutturata, razionale come un’architettura gotica, non c’è artista, neanche il più grande di tutti, che possa sottrarsi a un confronto serrato con i suoi simili: egli ha cioè una funzione da svolgere per il bene comune, e non può vivere nella solitudine della sua ricerca. Una civiltà si costruisce tutti insieme, come una cattedrale non è opera di un uomo solo, fosse anche l’architetto più geniale della storia.

La lettera di Van Gogh è la numero 655, scritta intorno al 5 agosto 1888, dell’epistolario che ora si può consultare comodamente *on-line*: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let655/letter.html>. Eccone il testo originale: “Le mal est, vois tu mon cher copain Bernard, que Giotto, Cimabue, ainsi que Holbein et v. Eyck vivaient dans une société obelisciale, passe moi donc le mot, echafaudée, construite architecturalement, où chaque individu était une pierre, toutes se tenant et formant société monumentale. Cette société, lorsque les socialistes construiront – ce dont ils sont passablement éloigné – logiquement leur édifice social, on en reverra, je n’en doute point, une incarnation. Mais tu sais nous sommes en plein laisser aller et anarchie. Nous artistes amoureux de l’ordre et de la symetrie, nous nous isolons et travaillons à définir *une seule chose*”. La lettera a Theo citata di seguito è la 683. Vedi anche, in traduzione inglese, Vincent Van Gogh, *The complete letters of Vincent Van Gogh*, 3 voll., New York 2008 (1 ed. 1958): la lettera è a p. 508 del terzo volume. Ne è

ora uscita anche un'edizione parziale italiana (con la nostra lettera a p. 766): *Scrivere la vita. 265 lettere e 110 schizzi originali (1872-1890)*, a cura di L. Jansen, H. Luijten e N. Bakker, Roma 2013. In apertura della mostra romana su *Giotto e il Trecento. "Il più sovrano maestro stato in dipintura"*, a cura di A. Tomei (Vittoriano, 2009), campeggiava una versione più sintetica di questo passo, che ometteva i riferimenti a Holbein e Van Dyck e derivava da una traduzione parziale delle lettere a Emile Bernard, pubblicata a Como nel 1945, così come riportata da C. De Benedictis, *Giotto. Bibliografia*, vol. II (1937-1970), Roma 1973, p. 33, voce n. 76. Cfr. ancora H. Cochin, *Boccace d'après ses oeuvres et les témoignages contemporains*, in "Revue des Deux Mondes", serie III, vol. 88, 1888, pp. 373-413.

8 CLAUDE MONET

Parigi, 1840 – Giverny, 1926

Tra le infinite mostre che negli ultimi tempi hanno spostato anche in Italia masse considerevoli verso dipinti di pittori impressionisti e postimpressionisti, attraversando quasi tutti gli approcci immaginabili e possibili, non ne è stata finora progettata una che non solo avrebbe piena legittimità, ma potrebbe rivelarsi intrigante e sorprendente: quella, cioè, sul rapporto tra gli impressionisti e il medioevo: soprattutto, luoghi e monumenti medievali. Colma il vuoto una mostra grandiosa e rigorosa dedicata al tema della cattedrale come mito della modernità, che si è sviluppata in due versioni, una a Rouen e una a Colonia: non a caso due luoghi densi di suggestioni al tempo stesso medievali e contemporanee, avvolte intorno alle loro cattedrali. L'accostamento sembra bizzarro, ma per dargli consistenza e giustificazione basta gettare un'occhiata, anche distratta, alla folgorante sequenza di vedute dedicate fra il 1892 e il 1893 da Claude Monet alla Cattedrale di Rouen, dove l'immenso edificio gotico cambia secondo l'ora, il giorno, la stagione e le condizioni atmosferiche; ma cambia soprattutto secondo l'incidenza della luce, che talvolta sembra far evaporare la pietra e talvolta rende l'illusione di una nuova sostanza. Guardando tutte insieme le venti tele che Monet presentò alla mostra del 1895, Georges Clemenceau rilevò acutamente che si trattava di un'opera sola da non smembrare, e possibilmente da acquisire al patrimonio pubblico, perché essa rappresentava una rivoluzione compiuta senza sparare un sol colpo. Mette conto rilevare che Clemenceau parlava da intellettuale (e amico di Monet), ma anche un po' dal primo ministro che sarebbe stato.

Certo, Monet avrebbe potuto dedicare queste attenzioni a un edificio postmedievale, alla facciata di un tribunale o di una biblioteca, a una schiera di case d'abitazione, a un incrocio stradale, a una roccia o anche a un solo albero (come farà Mondrian, per scomporre l'albero). Ma ben difficilmente avrebbe potuto misurarsi con un gioco di ombre e di luci, di rientranze e risalti, di vertigini e di abissi come quello offerto dal prospetto di un'architettura gotica. E forse davanti a nessun altro edificio avrebbe potuto mostrare che la luce concorre all'arte del costruire come e più delle pietre e della malta, e anzi rappresenta forse il vero segreto di quest'arte. L'architettura è atmosfera nella misura in cui noi vediamo un'architettura sempre diversa, in ragione della densità dell'aria e del colore del cielo che l'avvolgono, e di quel che sta dentro i nostri occhi. L'architettura è molto più cangiante e sfuggente di quanto non garantisca la solidità dei materiali con cui è innalzata, e questo vale soprattutto per l'architettura gotica.

Quanto la luce possa trasformarne il volto è esperienza che ciascuno di noi avrà vissuto almeno una volta, entrando durante una giornata di sole in una chiesa ricca di vetrate colorate, non importa di quale epoca. Attraversando il vetro, la luce proietta policromie inattese, e in perpetuo movimento, su pareti, archi, pilastri, altari, immagini, contraddicendo l'uniformità delle pietre, dei mattoni, degli stessi intonaci colorati che spesso rivestono la struttura. Cogliere le vibrazioni atmosferiche all'esterno non è altrettanto immediato, specie quando i portali scolpiti hanno perduto in tutto o in buona parte il colore vivace che un tempo li ricopriva. Ma a seguire una contemplazione lenta, sistematica e continuativa, facendo proprio il metodo di Monet, ci si renderà conto che ogni cornice e ogni pinnacolo, come ogni statua-colonna e ogni archivolto, sono definiti in misura altrettanto decisiva dallo scalpello come dalla luce e dall'ombra che ne esalta la forma, in termini sempre diversi. Questo accade nella lunga durata: come un libro è in verità continuamente riscritto dai suoi lettori, cioè dai suoi interpreti, così una cattedrale è ogni giorno rimodellata da chi la guarda. Gli occhi di Monet sono diversi da quelli di un architetto del Duecento, i nostri sono diversi da quelli di Monet e naturalmente Rouen è molto cambiata nel tempo, e con essa suoni, colori, luci e atmosfere. Ma ogni sguardo ricrea un'architettura che pertanto appartiene al passato come a noi.

Quando soggiorna a Venezia nel 1908, Monet dipinge alcuni scorci del Palazzo Ducale, e in particolare della sua facciata a mare, valorizzandolo in buona sostanza per quel che è: una grande quinta luminosa, che tende quasi

a smaterializzarsi fra terra, acqua e cielo. A un giornalista che lo intervistava, disse allora che l'architetto del Palazzo Ducale fu il primo degli impressionisti, nel senso che la sua architettura era fatta di atmosfera e di luce. Il giudizio tradisce non solo la dichiarazione di poetica di un artista militante, ma anche una notevole intelligenza critica che coglieva in certi frangenti del mondo medievale il senso di una ricerca artistica di strepitosa attualità. Ne scaturiva un misto di ammirazione e di timore reverenziale, ma anche una vibrante volontà di salvaguardare e capire quegli antichi monumenti per farli intimamente propri. In termini non troppo diversi si esprimeva Auguste Rodin, quando scriveva che i gotici furono grandi pittori perché furono grandi architetti che adoperavano come colori le luci e le ombre dell'alba, del giorno, dei crepuscoli.

(...) les Gothiques furent des grands peintres parce qu'ils étaient de grands architectes. Il va de soi que nous prenons ici le mot peintre dans un sens vaste et général. Les couleurs des lesquelles les peintres dont nous parlons tremsent leurs pincesaux sont la lumière et l'ombre même du jour et des deux crépuscules.

Con queste premesse potremo capire meglio, tra l'altro, perché Rodin intitola *Cattedrale* una scultura in cui due mani destre si congiungono sui polpastrelli disegnando una sorta di arco ogivale. Se a Rodin e Monet il medioevo diceva così tanto, non occuparcene sarebbe per noi un atto quasi criminale. Che nella migliore delle ipotesi ci impedirebbe di capire parecchie cose di Monet, di Rodin e di molti altri. E ci taglierebbe fuori anche da alcune buone vie praticabili di avvicinamento al medioevo. Ma l'esperienza di Monet contiene i fermenti di un'altra lezione di metodo.

La tradizione iconografica di Venezia si è certo arricchita delle tele di Monet, ma al principio del secolo XX essa era già illustre, articolata, ben costruita. A Rouen, invece, il ciclo di Monet è stato determinante nel dare una svolta alla fortuna critica della cattedrale per immagini, al punto che oggi è difficile, anche per un iperspecialista di architettura gotica, non connettere istintivamente Rouen a Monet. In verità la storia dei luoghi e dei monumenti è fatta di documenti scritti come di immagini, tanto da rendere inconcepibile il ragionare su un qualsivoglia luogo denso di storia ignorandone la tradizione iconografica. Una città acquista spessore storico, ed entra nel canone di un orizzonte culturale, non solo in virtù dei suoi monumenti (e ovviamente della vita che vi si conduce) ma anche grazie ai dipinti, alle stampe, alle mappe, alle fotografie, alle descrizioni letterarie che nei secoli l'hanno raccontata.

Nel nostro modo di guardare, poniamo, Siena e Venezia, dovrebbe esserci la coscienza di come l'avevano guardate Ambrogio Lorenzetti e Canaletto; e magari ci fosse, nella coscienza dei liguri di ventunesimo secolo, un solo lampo dello sguardo dello stesso Monet, che nel 1884 dipingeva Bordighera e la Riviera di Ponente (compreso, lo ricordiamo, un soggetto medievale, il castello di Dolceacqua con il ponte sul Nervia), cambiando sensibilmente il suo modo di dipingere: forse potrebbero salvare almeno qualche frammento in più di un paesaggio ormai stremato, che non smette di subire violazioni.

Passato e presente sono comunque percepiti da noi sostanzialmente attraverso le loro rappresentazioni. La nostra percezione di una qualsiasi città deve molto di più alla sua filiera iconografica che all'osservazione diretta. Per qualcuno cardine della tradizione sarà Monet, per altri la cartolina illustrata, per altri ancora *google earth*. E per molti internauti un *selfie* scattato sullo sfondo di un monumento famoso, guardato giusto il tempo dello scatto e giusto per farsi lo scatto. Ma sempre di rappresentazione si tratta. Il punto è che un'immagine, in quanto frammento interpretativo di realtà, deve essere guardata, assimilata e giudicata criticamente, non recepita con un atto di fede. Monet e/o la cartolina corrispondono a ciò che vedo, o che un tempo si poteva vedere? Quale immagine di Rouen o di Venezia tramandano? E per quali fini, per quali destinatari?

I problemi nascono quando ad avere in testa un paesaggio urbano da cartolina è una maggioranza, e questa maggioranza non si rende conto che quella Venezia non esiste; o almeno non afferra la differenza che corre tra la cartolina di Venezia, quella di Dubai e quella di Singapore. Se penso che la realtà sia quella immortalata da una cartolina (o dalla televisione, o da una mia foto fatta senza guardare e messa in circolo sul web), non ci vuole molto a sostituire una cartolina con un'altra. Monet rammenta che davanti ai nostri occhi c'è un mondo complesso e mutevole che per essere percepito e capito ha bisogno di un forte investimento di sguardi e di tempo.

Le tradizioni culturali si trasformano, interagiscono, si confrontano, si riproducono, ma non sono intercambiabili. Non ha senso costruire gli stessi edifici in California o nel Mediterraneo, e comunque c'è Mediterraneo e Mediterraneo. Le tradizioni si formano anche e soprattutto ragionando su come una cultura, una comunità, un luogo sono visti dagli altri, perché è il confronto con l'altro a permetterci di comprendere meglio noi stessi (e naturalmente chi ci sta davanti). Il modo in cui Monet ha dipinto Venezia e Bordighera è importante sia perché Monet era Monet, sia perché Monet non era nato né a Venezia né a Bordighera. Certo, a Rouen poteva sentirsi

altrimenti a casa. Ma non era un medievale. Ciascuno di noi ha un bisogno disperato degli altri per capire chi è. E ogni cultura non vive e non cresce se non in rapporto dialettico con le altre, e con il suo passato.

Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne, catalogo della mostra di Rouen a cura di S. Amic e S. Le Men, Paris 2014: non parla solo di Monet, ed è anzi un punto fermo per studiare la percezione contemporanea di un medioevo non sempre storicizzato, ma più spesso attualizzato e trasfigurato. Vedi inoltre *L'imaginaire moderne de la Cathédrale*, a cura di G. Roque, Paris 2012. E ancora Ph. Piguet, *Monet et Venise*, Paris 1986. Ho citato dalla p. 2 di Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, Paris 1914.







9 **ALESSANDRO ANTONELLI**
Ghemme, 1798 – Torino, 1888

A guardare l'opera sua più famosa, al punto da prendere da lui il nome (la Mole di Torino, naturalmente), si direbbe che uno dei più arditi, inventivi e anarchici architetti dell'Ottocento fosse rimasto impressionato dal medioevo non al punto da imitarlo mimeticamente, ma da farne propria l'aspirazione al verticalismo, attribuendole vesti affatto moderne: così l'immenso padiglione torinese denuncia un lessico di eclettismo vagamente manierista, ma lo slancio dell'altissima guglia sembra voler interpretare la tensione delle più alte strutture dei grandi cantieri gotici, condivisa anche dalla cupola di San Gaudenzio a Novara, che espande e amplifica l'idea di tiburio e torrenolare. Se la Mole è una sorta di cattedrale contemporanea (in effetti nacque come Tempio israelitico, ma non fu mai utilizzata a questo scopo), lo è nei termini in cui sarebbe stata apprezzata da Le Corbusier, o disegnata da Lyonel Feininger o Bruno Taut: una visione che evoca il passato giusto nello spirito, per esprimere una ricerca congeniale al tempo dell'architetto. Questa ricerca, nella prospettiva di Antonelli, doveva comportare anche la libertà e la responsabilità di rimuovere ciò che dal passato impediva alla progettualità moderna di svilupparsi sul tavolo da disegno come sul campo.

La grandiosa Cattedrale di Novara venne così totalmente ricostruita a partire dal 1854 in forme neoclassiche molto contaminate da riflessi neocinquecenteschi (tra Galeazzo Alessi e Pellegrino Tibaldi) combinati, specie all'esterno, in una sintassi molto spregiudicata. Antonelli vi aveva già progettato l'altare, che comprendeva sculture di Bertel Thorvaldsen (1833), ma vent'anni dopo l'aggiornamento si configurava in termini ben più radicali. Si cominciò dal quadriportico, mentre ci si dedicò alla basilica dal 1864 al 1869. Della fabbrica preesistente, rasa al suolo per le esigenze della nuova, rimasero in piedi il campanile, qualcosa dell'area absidale e due importanti edifici medievali, che non si volle o si poté distruggere, e peraltro non impedivano il dispiegarsi del nuovo cantiere: il sacello di San Siro, tra la chiesa e il palazzo vescovile, contenente un ciclo di affreschi assai importante, con una fase di tardo XII e una di primo XIV secolo; e il battistero paleocristiano, rialzato al principio dell'XI secolo e dipinto nella stessa epoca con un ciclo apocalittico dalla consistenza oggi frammentaria, ma dalla qualità altissima. Sacrificare il battistero sarebbe stato controproducente anche sul piano della continuità della memoria storica e devozionale del complesso episcopale, sicché venne lasciato a fronteggiare la facciata del duomo, cui fu raccordato mediante un magniloquente quadriportico neoclassico.

Quel che risulta ai nostri occhi agghiacciante è che fotografie e disegni presi subito prima della demolizione e durante i lavori documentano un edificio medievale ancora molto ben conservato che aveva tre corte navate su pilastri a fascio con matronei, una sorta di falso transetto a metà della navata e un atrio con tribuna interna e torri scalari: dunque un corpo occidentale molto strutturato, che poteva rappresentare una bella risposta lombarda al *Westwerk* in auge nei territori imperiali tra XI e XII secolo, e doveva corrispondere alla fabbrica consacrata da Innocenzo II nel 1132, e dovuta all'iniziativa di Litifredo, vescovo di Novara dal 1123 al 1151. Malgrado gli inevitabili aggiornamenti, Novara aveva ancora, a metà Ottocento, una cattedrale romanica pressoché intatta che si poteva restaurare con spesa verosimilmente assai inferiore a quella sostenuta per costruirne una nuova (e di quelle proporzioni): tanto più che si trattava di edificio molto importante per la storia dell'arte medievale nell'Italia del Nord, non meno che per la storia dell'identità cittadina. Ma i novaresi non sembrano essersene accorti. Esso aveva forse il difetto di essere piccolo, e dunque inadeguato a una volontà di far grande che dall'architetto doveva essere stata efficacemente trasmessa ai suoi committenti.

Piccola e piuttosto degradata era anche la cattedrale di Sant'Evasio a Casale Monferrato, dove Antonelli stava per mettere a segno nel 1855 lo stesso colpo di Novara: giacché aveva presentato un progetto per innalzare una chiesa affatto nuova, e parimenti classicheggiante, che non avrebbe serbato nulla dell'antica costruzione romanica a cinque navate (ora ridotte a tre) e soprattutto del suo formidabile atrio coperto da volte partite da arconi intrecciati, monumento unico in tutta la storia dell'architettura medievale, che rischiava di andare perduto per sempre. In questo caso il progetto non andò a buon fine perché ebbe la meglio un movimento di opinione favorevole alla conservazione e al restauro della vecchia cattedrale, che vide schierarsi personalità importanti ben note anche oltre i confini del Regno di Sardegna, come l'archeologo Luigi Canina e il filosofo Antonio Rosmini. Il Sant'Evasio fu così sistematicamente restaurato (1857-72) sotto la direzione di Edoardo Arborio Mella, che si prese numerose licenze nella restituzione in stile del linguaggio artistico romanico, accentuando la fisionomia medievaleggiante della compagine e soprattutto assecondando un'idea di medioevo non sempre rigorosa dal punto di vista filologico; ma in buona sostanza salvaguardò un edificio che si lascia riconoscere come un importante e originale paradigma dell'arte di costruire nel XII secolo, e il testo cardine dell'architettura romanica nel Monferrato. Antonelli vi aveva invece ravvisato "un cadavere, che si cercherebbe invano di voler far

rivivere”: nel senso che in ogni edificio la struttura era per lui intimamente legata alla forma, sicché un restauro non avrebbe fatto altro che ridurre un monumento al suo simulacro, operando di fatto una falsificazione. L’antimedievalismo, insomma, aveva una giustificazione epistemologica. Così, quando nel 1864 presenta un progetto per la facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze – l’unico suo che si misuri col neogotico – Antonelli cerca di conciliare Arnolfo e Brunelleschi valorizzando il sistema strutturale voluto dal primo architetto, tanto da inserire un portico che riprenda il tema degli enormi arconi e dei sostegni polistili dell’interno: proposta ardita ma ritenuta incoerente, sicché viene respinta senza complimenti.

Le vicende di Novara e Casale, incrociate dal talento visionario di Antonelli ma divergenti a causa dei diversi orientamenti delle committenze e dei pubblici, insegnano che anche nel vivo di un secolo caratterizzato da un approccio storicista al passato, e in genere da una sincera ammirazione verso le architetture medievali (che anzi costituivano il grande serbatoio di modelli cui attingere per costruire chiese *ex novo*), salvaguardare un monumento non era operazione scontata neppure quando esso era antico e venerabile. E nemmeno quando era una cattedrale: perché una cattedrale medievale non era sempre percepita come un valore assoluto, e dunque poteva venire tranquillamente rimpiazzata da una cattedrale moderna. Il mito della cattedrale non ha sempre funzionato comunque e dovunque: però l’esito negativo del progetto antonelliano di Casale suggerisce ancora che la difesa di un edificio storico era una conquista, che giungeva a sintetizzare una varietà di opinioni spesso molto discordanti. C’è insomma un Ottocento che vive nel culto del medioevo e delle sue pietre, e un Ottocento più sensibilmente orientato verso il futuro, che non si pone altrettanti scrupoli di fare a pezzi quelle pietre. Ma a farci riflettere deve essere soprattutto il fatto che a sostenere questa posizione sono talvolta, come in questo frangente, non rozzi speculatori oscurantisti, ma intellettuali talvolta geniali, come Antonelli: e per ciò stesso, forse, selettivi fino al radicalismo. Il caso novarese parla invece anche dell’importanza che in quegli anni viene assumendo la documentazione grafica, e soprattutto fotografica, come strumento indispensabile per conoscere un monumento: e dunque per meglio proteggerlo quando è minacciato, e per salvarne almeno la memoria quando non è più. La storia dell’arte medievale è fatta anche della tradizione iconografica sulle opere medievali.

Il secolo di Antonelli. Novara 1798-1888, a cura di D. Biancolini, Novara 1988; F. Rosso, *Alessandro Antonelli 1798-1888*, Milano 1989; F. Bergamaschi, *Il duomo romanico*

di Santa Maria in Novara. *Fonti documentarie, narrative, iconografiche*, in “Novarien”, XXXIII, 2004, pp. 43-109; C. Tosco, *La cattedrale di Novara nell’età romanica: architettura e liturgia*, in *Medioevo: l’Europa delle Cattedrali*, atti del convegno di Parma (19-23 settembre 2006) a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 268-286. Sulle vicende casalesi, M. C. Visconti Cherasco, *Gli interventi ottocenteschi nella cattedrale, in Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, atti del convegno di Casale Monferrato (16-18 aprile 1999), Novara 2000, pp. 229-246. Su Antonelli segnalò però anche un bel fumetto: F. Geda, M. Magnone, I. Urbinati, *A.A.A. Il diario fantastico di Alessandro Antonelli, Architetto*, Torino 2012.

10 ALFREDO DE ANDRADE

Lisbona, 1839 – Genova, 1915

Uno dei più grandi soprintendenti italiani di tutti i tempi era un portoghese che non aveva studiato da soprintendente. Nell’ordinamento del Regno come della Repubblica, il soprintendente è un dirigente dello stato (architetto, archeologo, storico dell’arte, archivista) che si occupa di tutelare il patrimonio culturale di un certo territorio, applicando le leggi in materia e facendole rispettare. Tutelare significa non soltanto porre divieti, ma anche e soprattutto restaurare, e prima ancora catalogare, e prima ancora studiare. In una parola, conoscere. Per questo la difesa del patrimonio culturale di una nazione è una delle missioni, e delle professioni, più intrinsecamente sociali (e necessarie) che esistano. Un vero servizio pubblico.

D’Andrade assunse questa carica piuttosto tardi, perché in Italia le soprintendenze furono istituite soltanto nel 1907, e allora dipendevano dal Ministero dell’Istruzione. Il loro ruolo era svolto in precedenza dagli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti, istituiti nel 1891. Quello guidato dal d’Andrade aveva competenza su Piemonte, Valle d’Aosta, Liguria e svolgeva con pochi mezzi una quantità e una qualità di lavoro che impressiona ancor oggi. Certo, quando venne in Italia nel 1854, il giovane Alfredo non pensava di dedicarsi a quel mestiere: era anzi venuto per imparare il commercio presso i corrispondenti dell’impresa paterna. Ma a Genova coltivò i suoi interessi per l’arte, che lo spinsero a frequentare l’Accademia Ligustica, a viaggiare molto e a dedicarsi a una nuova e fresca pittura di paesaggio: venne così a far parte della cosiddetta scuola grigia, con Ernesto Rayper, Tammar Luxoro, Serafino de Avendaño, Alberto Issel, che negli anni sessanta dipingevano dal vero le campagne tra Liguria interna e basso Pie-

monte con lo stesso spirito dei macchiaioli toscani. Ma ben presto quel che era già un pittore di notevole talento venne risucchiato dallo studio e dalla pratica dell'architettura, cui a partire dal 1872 si dedicò totalmente, votandosi in particolare al restauro di chiese e castelli medievali. D'Andrade percorse valli e colline del Piemonte con l'ebbrezza di un cercatore d'oro e il passo lento e poderoso del trattatista di razza, adoperando l'arte del disegno come strumento di indagine, come via per una conoscenza analitica dei monumenti e come base indispensabile per la progettazione del restauro.

Il medioevo lo prendeva a tal punto che acquistò e restaurò un intero castello allora diroccato, a Pavone Canavese, per andarci a vivere; e fu l'anima del gruppo di storici e intellettuali che per l'Esposizione Nazionale del 1884 concepirono e realizzarono lo straordinario esperimento del Borgo e della Rocca Medievale a Torino: una densa e spettacolare antologia dell'architettura e dell'arte tardogotica in Piemonte costruita prendendo a modello, e rielaborando con inventiva sempre attenta alla filologia, veri edifici e vere opere del XIV e soprattutto del XV secolo, periodo ritenuto l'apogeo di una civiltà artistica specificamente piemontese ma attenta a una circolazione internazionale di uomini, modelli, idee. Al tempo stesso il Quattrocento subalpino era percepito come un secolo di intima connessione tra le arti che poteva dunque insegnare moltissimo all'applicazione contemporanea dell'arte all'industria, che era poi il tema dominante delle esposizioni ottocentesche.

Il Borgo non era soltanto un luogo esotico e bizzarro dove trascorrere un'oretta di sano divertimento gironzolando fra case porticate, mura, facciate e cortili o attraversando le sale perfettamente arredate di un castello in cui la filologia si armonizza al gusto per la messinscena. Voleva anzi essere un manuale di storia dell'arte tridimensionale; e un invito a visitare i monumenti veri, riscoprendoli direttamente nei loro territori, e a proteggerli dal degrado e dall'incuria. Il Borgo additava ai cittadini, e in generale alla nazione, un canone di importanti opere medievali da conoscere e da salvare in quanto risorsa per il presente e il futuro, in quanto alimenti indispensabili della formazione tanto dei tecnici e degli artisti quanto dei cittadini degni di questo nome.

Per questo, nel catalogo che guidava il pubblico alla visita, d'Andrade poteva lamentare che

Finché le scuole d'architettura seguiranno a curare pressoché esclusivamente la parte tecnica, riducendo l'artistica a poche nozioni accademiche, mandate a memoria senza che intervenga come elemento educativo la vista reale dei

buoni esemplari, e questi saranno studiati sulle tavole non sulle fabbriche, i monumenti architettonici del nostro paese passeranno in gran parte ignorati ed inosservati, e correranno gran rischio di cadere quandoché sia sotto il piccone demolitore. Le scuole di architettura dovrebbero in parte essere scuole peripatetiche: dovrebbe ognuna di esse cercare i monumenti della propria regione e studiandoli mostrarne l'importanza. Possa l'opera cui ponemmo tante fatiche, rivelando agli italiani i prodotti artistici di una provincia tenuta per arte in pochissimo conto, persuadere loro che non c'è villaggio per quanto umile, in Italia, dove un attento cercatore non trovi argomento di proficui studi.

Come si vede, un punto di vista modernissimo: l'architettura si comprende visitandola, ma per farlo c'è bisogno di rintracciarla sul campo senza farsi guidare da pregiudizi di gerarchia. Ogni monumento deve essere guardato e valutato in relazione al suo contesto ambientale e culturale, perché rappresenta i tratti salienti del linguaggio di una regione o di una città; ed è sul metro di quella regione che deve essere interpretato, e fatto entrare nel circolo di conoscenze proprio di una "scuola di architettura". Il buon architetto, specie quando fa il restauratore, non deve ragionare soltanto su Roma e Firenze, ma anche su Alba e Pinerolo: e considerare che non solo sono diverse da Roma e Firenze, ma esprimono una storia e una bellezza che non è riducibile a modelli altri dai propri. Il patrimonio artistico italiano non è concentrato in pochi luoghi, ma è l'Italia stessa.

Non avvertire con piena coscienza critica che viviamo letteralmente dentro questo patrimonio, e che buona parte di esso si deve al medioevo, o è generato da scelte (per esempio urbanistiche) maturate nel medioevo, rischia di assimilarci, nella migliore delle ipotesi, al protagonista di una bella canzone di Franco Boggiero, *L'appartamento* (da *Lo so che non c'entra niente*, 2009). Costui ha comprato una casa nel centro storico (immaginiamo a Genova, la città dell'autore) perché va di moda. Ma la percepisce in maniera approssimativa, per luoghi comuni, e in definitiva non sa bene dove si trova (come accade a buona parte dei cittadini italiani nei confronti del loro paese). Una scheggia di esperienza vissuta: prima che arguto cantautore, Boggiero è infatti fine storico dell'arte e tenace funzionario di Soprintendenza.

Vivo all'interno del centro storico,
solo, nel mezzo del centro storico.
Sto in una casa del millecento,
anzi mi sembra milleduecento,
potrebbe essere milletrecento,

non mi ricordo la cilindrata,
la vera data.
Un giorno di questi devo chiamare
le Belle Arti e farmi dire
come si calcola l'invecchiamento.

Nella riflessione e nella pratica restaurativa del d'Andrade emergono dunque la valorizzazione di un certo medioevo perché significativo della cultura della regione in cui agiva, il senso etico del lavoro dello storico e del restauratore e una dimensione fortemente politica della geografia artistica: i monumenti caratterizzano un luogo, e dunque vanno studiati per capirlo (e per assicurarne il futuro), ma è altrettanto vero il contrario. Ogni architettura ha senso in relazione al suo ambiente, ma ogni ambiente produce una sua architettura. Da questo rapporto indissolubile nasce il compito di una storia dell'arte che non sia solo storia di capolavori, ma riconosca il senso culturale di ogni singola opera in rapporto a chi l'ha concepita e vissuta, e magari additi al mondo capolavori nascosti, alternativi e ignorati.

Lo aveva inteso uno scrittore contemporaneo ma più giovane del portoghese, Giovanni Boine, scrivendo nel 1911 che le vere cattedrali dei liguri sono gli uliveti piantati sulle terrazze di muretti a secco. Un paesaggio modellato dall'uomo, sintesi di natura e artificio che prende l'avvio proprio nel medioevo. Il passo è celebre, respira di epopea contadina:

Non ci han lasciati palazzi i nostri padri, non han pensato alle chiese, non ci han lasciata la gloria delle architetture composte: hanno tenacemente, hanno faticosamente, hanno religiosamente costruito dei muri, dei muri a secco come templi ciclopici, dei muri ferrigni a migliaia, dal mare fin su alla montagna! Muri e terrazze e sulle terrazze gli ulivi contorti a testimoniar che han vissuto, che hanno voluto, che erano opulenti di volontà e di forza... (...) Come il popolo di una città medioevale, la cattedrale sua, così noi nei secoli. Secoli di stenti, secoli di fede chiusa. Colpi di bidente, pietra l'una sull'altra a fatica: pareva avidità di possesso ed era nell'oscuro, nelle torpide volontà del volere, la coscienza d'una razza, la forza di una razza, la sicura religione di una razza. La nostra cattedrale! (...) E noi fummo fra gli ulivi come un popolo antico nella sua cattedrale: ogni nostra speranza era lì, ogni nostra sicurezza era lì, negli ulivi.

Non bisogna sorridere di questo paragone, che a qualcuno parrà sostenere la nozione falsa di una secolare arretratezza culturale di questa come di altre regioni "periferiche"; e nemmeno servirsene per sterili rivendicazioni

di un'identità di campanile, non meno illusoria e non meno infondata della precedente. Bisogna invece meditare su come Boine avesse colto il valore storico ed estetico di quella sapiente e paziente modellazione delle colline liguri a terrazze sovrapposte partite a muretti in pietra a secco che disegna uno dei più suggestivi ed inventivi paesaggi agrari di una Penisola che di paesaggi agrari vanta un'antologia ricchissima. E come, soprattutto, avesse colto che, al pari di una cattedrale, gli uliveti erano opera collettiva e identitaria, dunque il patrimonio culturale di una civiltà. E ancora che una cattedrale medievale era scrigno di sicurezza e speranza.

Al tempo non esisteva l'espressione *Land Art* perché non esisteva la *Land Art*; ma credo che Boine non avrebbe potuto fare a meno di adoperarla, perché i terrazzamenti liguri, sia pure nati in funzione di un sistema produttivo, sono di fatto una straordinaria e gigantesca opera di arte ambientale come mai più si è vista. In prospettiva estetica – non meno che economica e storica – le fasce delle Cinque Terre sono monumenti da difendere come un castello o una cattedrale, un ciclo di affreschi o una cassa lignea da processione. Il paesaggio, in quanto natura filtrata da una cultura, è un monumento; e forse ancor più prezioso degli altri, perché definisce lo spazio della vita. Non sono molte le opere d'arte in cui si può abitare, e in genere chi può farlo (in un castello o un palazzo, al Quirinale o in Vaticano) è un privilegiato. Ma nel paesaggio vivono tutti.

Attentare al paesaggio è un crimine contro l'umanità, e sono proprio questi attentati che sconvolgono l'Italia di oggi come sconvolgevano il Piemonte del d'Andrade. Gli attentatori alla bellezza e alla storia così detestati da Victor Hugo sono ancora tra noi, e seguitano a fare incommensurabili danni. Come se agissero in nome di una congiura diabolica per coprire coste, campagne e città di una grigia cappa di cemento, inaridirne la linfa e rimbecillirne gli abitanti: un circolo vizioso, perché i congiurati sono espressi e sostenuti da molti di quegli abitanti e a loro volta rimbecilliscono in conseguenza delle loro azioni sciagurate. Eppure per spezzare quel circolo basterebbe andare al Borgo Medievale e farne propria la lezione (invece di scappare dopo essersi fatti una foto ricordo). Altrimenti in questa partita perdono tutti. E vince solo, molto temporaneamente, l'assessore del trogolo.

Esposizione Generale Italiana Torino 1884. Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'Arte. Guida Illustrativa al Castello feudale del Secolo XV, Torino 1884 (cito dalle pp. 53-54). Giovanni Boine, La crisi degli ulivi in Liguria, in "La Voce", III, 1912, n. 27. Alfredo

d'Andrade. Tutela e restauro, catalogo della mostra di Torino a cura di M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello, Firenze 1981; *Alfredo D'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra XIX e XX secolo*, catalogo della mostra di Châtillon a cura di L. Perissinotti e M. Leonetti Luparini, Quart 1999.

II VICTOR HUGO

Besançon, 1802 – Parigi, 1885

Chi sia l'assessore del trogolo ce lo dirà tra qualche riga Victor Hugo in persona. Non prima, però, di avere rammentato quanto la riscoperta del medioevo a cura del XIX secolo e quanto la mitologia moderna della cattedrale medievale debbano al grande romanzo di uno scrittore che era pure un raffinato disegnatore (soprattutto di paesaggi, e di paesaggi storicizzati). *Notre-Dame de Paris*, pubblicato nel 1831, non è soltanto una storia di passioni, amori e dolori ambientata in un medioevo quattrocentesco e dunque autunnale, ricco di colori contrastanti e atmosfere fosche; è anche il manifesto di un grande movimento culturale che vedeva negli edifici medievali un paradigma di civiltà e la spina dorsale dell'identità nazionale. Per questo protagonista del romanzo non è Esmeralda né Quasimodo, ma la cattedrale stessa; e per questo l'autore indugia nel descriverla, e nel raccontarne il senso.

Leggere *Notre Dame de Paris* serve a mettere a fuoco l'immagine che dell'arte medievale aveva un intellettuale giovane, romantico e progressista intorno al 1830, e quale progetto culturale il suo sguardo potesse alimentare. Ma serve anche a confrontare il suo punto di vista sul medioevo con i nostri, ovvero con quelli medievali. Hugo fornisce dell'architettura gotica un'interpretazione tutt'altro che priva di intelligenza storiografica, e che da sola dovrebbe indurci a esplorare gli edifici di quell'epoca: con lo spirito, cioè, di chi vi riconosce le radici di sentimenti nazionali e processi creativi che attraversano tuttora il nostro mondo.

L'intero capitolo che apre il libro III, in quanto riflessione sull'architettura della cattedrale e sul suo significato storico, andrebbe letto, commentato e meditato in una prospettiva storico-artistica. Hugo ritiene che Notre-Dame sia un edificio di transizione, non più romanico e non ancora gotico. Ma ritiene che la sua fisionomia sia stata svilita da trasformazioni legate alla lunga durata e soprattutto al mutare dei gusti, che può rivelarsi più devastante delle distruzioni cruenti. Però ribadisce che una cattedrale è definita

nel tempo attraverso le sue sedimentazioni, e dunque anche per questo non si può dire che abbia un solo autore. Il passato, insomma, è una stratigrafia che reca tracce di tutti gli uomini che l'hanno attraversato. Guai a vedervi una cosa sola (o un uomo solo).

(...) i più grandi prodotti dell'architettura sono meno opere individuali che opere sociali; il parto di popoli operosi più che il guizzo di uomini di genio; il deposito lasciato da una nazione; i sedimenti prodotti dai secoli; il residuo delle evaporazioni successive della società umana; in una parola, delle specie di concrezioni. Ogni ondata di tempo sovrappone la sua alluvione, ogni razza deposita il suo strato sul monumento, ogni individuo porta la sua pietra. Così fanno i castori, così fanno le api, così fanno gli uomini. Il grande simbolo dell'architettura, Babele, è un alveare. I grandi edifici, come le grandi montagne, sono opera dei secoli.

Il grande successo del romanzo di Hugo ispirò il sistematico restauro della cattedrale parigina, intrapreso nel 1844 da Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) e da Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), che portò a termine i lavori nel 1862 con il ripristino della guglia. Viollet-le-Duc fu il principale architetto restauratore di monumenti medievali francesi (dalla Madeleine di Vézelay alle mura di Carcassonne, dal castello di Pierrefonds alla cattedrale di Reims), propugnando un metodo integrativo che doveva restituire un'immagine vicina per quanto possibile a quella perseguita dal primo architetto: il che doveva ispirare il completamento di fabbriche che mai erano state completate, ma sempre nel rispetto della verosimiglianza storica. E pertanto di una filologia che si doveva plasmare sul campo, attraverso lo studio tecnico, formale e comparativo dei monumenti. In parallelo, l'architetto sviluppò una visione storica dell'architettura medievale in cui il razionalismo gotico rappresenta una sorta di culmine mai più raggiunto. A Parigi Viollet-le-Duc intervenne soprattutto sull'apparato scultoreo, ripopolando il portale maggiore e i registri alti della cattedrale di statue e rilievi che dovevano rimpiazzare le immagini distrutte dalla Rivoluzione, aggiungendovi però molte altre figure (specie dozzoni e *gargoyles*), per accentuare la fisionomia medievale – in termini che vien da dire fiabeschi – di un edificio già molto caratterizzato come gotico, ma che aveva subito parecchi aggiornamenti, specie al suo interno.

A tal punto lo spirito storicistico, ma assai immaginativo, di Viollet-le-Duc fu impressionato dal romanzo di Hugo, che nelle edizioni illustrate di secondo Ottocento e oltre la cattedrale rappresentata è non quella che

si mostrava nel XV secolo, ma quella integrata dai restauri: con valore aggiunto di sculture palesemente moderne, ma entrate subito nell'iconografia consolidata della cattedrale. L'incrocio di romanzi e restauri ha prodotto una cattedrale che non è tanto quella storica, ma quella che alimenta il nostro quotidiano orizzonte visivo. Hugo e Viollet, insomma, ci ricordano che la nostra percezione del medioevo dipende quasi sempre dalle sue rappresentazioni, e che talvolta queste rappresentazioni possono generare dei medioevi alternativi.

Ma ci ricordano con altrettanta efficacia che ogni percezione del medioevo non può escludere la salvaguardia strenua del medioevo vero e fisico, quello che sta per città e campagne prima che nelle pagine di un romanzo. Proprio nel 1830, per iniziativa del ministro dell'interno, il celebre storico François Guizot, nasce in Francia l'ispettorato dei monumenti storici, un ufficio statale che aveva il compito di provvedere proprio alla tutela del patrimonio artistico, soprattutto architettonico. A capo di questo nuovo ufficio viene posto Ludovic Vitet, uno storico dell'arte giovanissimo (aveva ventott'anni), che imposta subito il lavoro intorno a due concetti fondamentali e indissolubili, la conservazione e l'inventario: strumento di entrambi è una conoscenza da costruire al vivo, sicché l'ispettore e i suoi collaboratori non possono che percorrere la Francia in tutte le direzioni. Quando Vitet diventa deputato nel 1834, gli succede una gran tempra di intellettuale e scrittore, Prosper Mérimée, che di anni ne ha trentuno e conferisce all'ufficio un decisivo impulso. Fra l'altro sarà lui, nel 1840, a conferire a Viollet-le-Duc, di anni ventisei, il primo incarico importante, il restauro di Vézelay. Per inciso, il vegliardo della banda era Guizot, che nel 1830 guardava tutti dall'alto dei suoi quarantatré anni. A quel tempo il mondo era cambiato da giovani maturi e determinati che per cambiarlo guardavano profondamente nell'arte medievale: una lezione per noi, da ogni punto di vista.

A testimoniare quanto fosse necessario un rinnovato impegno istituzionale nello studio e nella difesa dei monumenti storici è la stessa militanza di Victor Hugo, che nel 1832 pubblica un libello vibrante e infuocato il cui tono è già tutto nel titolo: *Guerra ai demolitori!* Eccone un brano:

Bisogna dirlo e dirlo forte, questa demolizione dell'antica Francia, che abbiamo denunciato più volte sotto la Restaurazione, continua con più accanimento e barbarie che mai. (...) La lista delle demolizioni è inesauribile. È stata cominciata da noi e da altri scrittori più importanti di noi. Sarà facile allungarla, impossibile chiuderla. Abbiamo appena visto una prodezza di un

consiglio comunale. Altrove, è un sindaco che sposta un menhir per spostare il limite del territorio comunale; è un vescovo che raschia e imbianca la sua cattedrale; è un prefetto che atterra un'abbazia del quattordicesimo secolo per lasciar libere le finestre del suo salone; è un artigliere che rade al suolo un chiostro del 1460 per ampliare un poligono; è un assessore che fa del sarcofago di Teodeberto il trogolo per i maiali. Potremmo citare i nomi. Ne abbiamo pietà. Li tacciamo.

Forse la civiltà europea ha fatto qualche minimo passo avanti, dai tempi di Victor Hugo. Non ci risultano assessori contemporanei che riducano un sarcofago a trogolo, né artiglieri che distruggano chiostrini, se non in tempo di guerra. La penetrazione di quella che può sembrarci una verità indiscutibile – e invece è stata faticosa conquista – ha certo incontrato qualche resistenza che ne spiega la lentezza. Ma sul fatto che non si possa radere al suolo un'abbazia è maturato un consenso che poco alla volta si è propagato persino nelle lande più retrive di un paese incolto come l'Italia contemporanea.

Dai tempi di Hugo si è anche allargata a dismisura la nozione di bene culturale, che si dilata ora da ogni minima “testimonianza avente valore di civiltà” all'insieme di un paesaggio stratificato e antropizzato in cui quelle testimonianze si combinano per raccontare la storia, appunto, di una civiltà. Ma rammentiamo che quel che è accaduto (o non è accaduto per poco) può sempre accadere, e chi dimentica il passato è condannato a riviverlo. Senza l'abnegazione di quegli artisti e intellettuali del tanto vituperato Ottocento, molta arte di cui ci riempiamo gli occhi non esisterebbe più. Si può pensare al romanico francese senza considerare l'abbazia di Moissac? Eppure il suo chiostro fu salvato da Vitet quando stava per essere demolito a favore della ferrovia.

Ho utilizzato Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, introduzione di G. Fofi, traduzione di D. Feroldi, Milano 2002, p. 120. La seconda citazione viene da Victor Hugo, *Guerra ai demolitori!* (*Guerre aux demolisseurs!*), edizione del 1832 (in *Il patrimonio culturale in Francia*, a cura di M. L. Catoni, Milano 2007, p. 281. Traduzione di V. Carpita). In generale, sulla percezione ottocentesca della cattedrale: E. Castelnuovo, *Il fantasma della Cattedrale*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 3-29. Sulla tutela dei monumenti in Francia è molto utile la sintesi di M.-A. Sire, *La France du Patrimoine. Les choix de la mémoire*, Paris 2005.

12 WILLIAM BECKFORD

Londra, 1760 – Bath, 1844

Non avrei mai creduto che a un unico e solo edificio potesse appartenere una mescolanza tanto notevole e sorprendente di pareti riccamente munite di parapetti, tetti e torri, cappelle e guglie isolate: all'apparenza, ciò che stavo osservando non era una semplice chiesa o un palazzo, bensì una bella città fantastica, quale avrebbe potuto essere concepita nell'illusione di un sogno solo da una mente che avesse arso dello stesso fuoco immaginativo dell'Ariosto.

Questa sconvolgente epifania del gotico avvenne in Portogallo, nel monastero di Santa Maria da Vitória a Batalha, capolavoro di architettura internazionale (ma ricca di accenti ora inglesi ora catalani, e più squisitamente portoghesi nell'ultima e incompiuta fase del cantiere, quella "manuelina" di primo Cinquecento), voluto dal re Giovanni I per commemorare la vittoria riportata sui castigliani ad Aljubarrota nel 1385: da cui il nome del luogo e dell'abbazia. A vivere l'epifania fu un aristocratico scrittore inglese noto soprattutto per i racconti fantastici e la curiosità di collezionista (ma anche per le bizzarre biografie d'artista intitolate *Vite immaginarie di pittori straordinari*), William Beckford: che visitò il Portogallo nel 1794, cioè nel tempo in cui si raffinava un'estetica romantica già molto sensibile nei confronti del medioevo e di cui Beckford stesso fornirà una personalissima interpretazione facendosi costruire una sbalorditiva dimora medievaleggiante a Fonthill. Ma il suo diario di viaggio venne rielaborato e dato alle stampe solo nel 1835, quando la riscoperta e lo studio dei monumenti medievali era in pieno corso. Dunque entrò in circolazione molto in ritardo, ma non fuori tempo massimo: anzi, approfittò di un orizzonte d'attesa assai propizio verso ricognizioni del genere, e a sua volta lo alimentò. Tant'è vero che si tratta di un diario selettivo e mirato: dodici giornate per partire da Lisbona, visitare le abbazie di Alcobaça e Batalha e tornare nella capitale. Un viaggio nel cuore del gotico, dalle origini austere fino al suo folgorante autunno.

L'approccio di Beckford riflette una metodologia di analisi vissuta che era ormai nelle corde dei romantici di seconda generazione: egli non si limita a contemplare il monumento da lontano, ma lo percorre, lo esplora e lo descrive con sensibilità da viaggiatore colto. La periegesi attraverso i monumenti esalta gli spiriti sensibili, e l'architettura diventa uno stato d'animo. Così la chiesa abbaziale di Batalha gli suggerisce comparazioni con le cattedrali di Winchester e Amiens; ma è la luce a inondare i suoi occhi, e suscitare una simbiosi tra uomo e architettura:

Nessun arazzo, per quanto smagliante, nessun dipinto, per quanto vivido, avrebbero potuto eguagliare la magnificenza dei colori, lo splendore della luce dorata e rosso rubino che irrompeva dalla lunga serie di vetrate istoriate. Col suo tremolio, la luce creava dovunque effetti di scintillio, sul pavimento e sul tetto, e riversava su ogni oggetto contenuto nella chiesa miriadi di calde ombre sfavillanti in perpetuo moto ondulatorio, proprio come il riflesso dei rami che il vento fa ondeggiare avanti e indietro. Tutti noi eravamo parte di questo stupendo effetto luminoso: le bianche vesti monastiche delle mie guide sembravano essere state ricamate con i fiori del paradiso dai colori più vivaci, così che tutto il corteo da noi composto procedeva in avanti investito di tinte celestiali.

Visitando Alcobaça, Beckford non può che indugiare davanti ai sepolcri di re Pedro I e dell'amata Inés de Castro, vertici assoluti di una scultura trecentesca che si fa monumentale solo nelle effigi dei defunti, rivaleggiando invece con la preziosità dell'avorio, e in genere delle arti sontuarie, nei finissimi rilievi che avvolgono i fianchi delle arche marmoree. Qui

La luce che colpiva questo solenne recesso di un edificio a sua volta estremamente solenne, era così tenue e lattiginosa che a malapena riuscivo a distinguere gli elaborati rilievi che adornavano la tomba.

Il che non gli impedisce di farsi trasportare

dagli emozionanti sogni a occhi aperti che la vista di un simile oggetto d'arte non mancherebbe di suscitare neanche nel petto meno capace di sensibilità romantica.

In verità l'immaginazione "medievistica" degli anni venti e trenta dell'Ottocento, per quanto affiliata di volta in volta al sogno e all'invenzione, al romanzo o allo spiritualismo, non può fare a meno di un riscontro più o meno serrato sui monumenti, che avviene in prima battuta attraverso i grandi repertori illustrati, diffusi già allo scadere del secolo precedente sulla scia dell'erudizione settecentesca, e assai più incisivamente caratterizzati in termini di vedutismo romantico a partire dagli anni dieci. In fondo è proprio incentrata sul comparativismo delle tavole quella nuova "storia dell'arte attraverso i monumenti" (e non più soltanto attraverso i documenti) che Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt condensò in un'opera miliare e monumentale iniziata ancora nel Settecento, ma uscita postuma soltanto nel 1823.

I repertori mettevano a disposizione non solo scorci di luoghi additati alla pubblica considerazione, ma anche e soprattutto il vocabolario di quei luoghi, il loro lessico ornamentale, una costellazione di forme e modelli che certo potevano essere studiati e comparati dagli storici e dagli antiquari; ma pure selezionati e travasati in un capriccio, una veduta architettonica, un paesaggio d'invenzione, una scenetta di genere, un dipinto di storia. E il repertorio permetteva a un tempo la conoscenza a distanza dei principali monumenti europei e l'allineamento a un gusto internazionale. Tra i progetti editoriali più precoci e significativi in questo campo va annoverata proprio l'"edizione critica" di Batalha, curata da James Murphy e pubblicata a Londra nel 1795 (*Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha*). Il viaggio di Beckford e l'album di Murphy devono farci riflettere sulla presunta marginalità di certe aree culturali dell'Europa medievale, che occupano un rango defilato soprattutto sui manuali; ma nondimeno alimentano i mille volti di una cultura, e talvolta ne forniscono paradigmi esemplari. Per gli inglesi il Portogallo non era una terra incognita, ma un paese con cui intrattenevano da secoli rapporti culturali, economici e politici. Senza scomodare il Porto e il Madeira, basterà ricordare che Giovanni I aveva sposato una principessa inglese, Filippa di Lancaster. Nell'Occidente medievale le idee viaggiano sui percorsi continentali di mercato e di pellegrinaggio, ovvero sulle rotte mediterranee, ma anche su rotte atlantiche non meno vivaci.

A fine Settecento la realtà non è mai disgiunta dall'immaginazione, ed è anzi da un singolare impasto di fantasia visionaria e filologia illuminista che nasce lo studio meditato del medioevo e della sua arte. Così nel 1796 Beckford intraprende la completa ristrutturazione della residenza di Fonthill su progetto di James Wyatt: entro il 1813 quel che era un vecchio maniero elisabettiano diventa un manifesto smisurato di romanticismo neogotico che par mettere a frutto proprio le suggestioni del viaggio portoghese, combinandole con la rilettura della tradizione insulare. A Fonthill Abbey, che par davvero un monastero grandioso, ma irto di torri e guglie come un castello e una cattedrale insieme, si rifonda un nuovo medioevo anche nell'ambizione di una torre nolare cuspidata che raggiunge l'altezza di novanta metri. Per poco, giacché misura e superbia non vanno quasi mai d'accordo. Come accadde nel 1284 alla volta altissima della cattedrale di Beauvais, dove nel 1573 si schiantò pure la guglia di centocinquanta metri, da poco innalzata, così anche la torre di Fonthill rovinò al suolo nel 1825, dando l'avvio alla progressiva rovina di un monumento la cui ricca iconografia fa rimpiangere

la bellezza perduta (davvero modesto è il fabbricato che ne sopravvive oggi). Per i romantici il medioevo ha generato sogni che hanno alimentato altri sogni. E hanno ripopolato il mondo di immagini e monumenti antichi e nuovi a un tempo. Il mito della cattedrale medievale nasce proprio in quegli anni grazie alle visioni e alle utopie di artisti come Beckford e Constable, Friedrich e Schinkel. Ed è un mito che qualche volta ha provato a materializzarsi attraverso edifici che volevano essere più medievali di quelli veri.

Chi compì il percorso inverso, lasciando un mondo per un altro, fu il vincitore di Aljubarrota, il gran connestabile di Portogallo Nuno Alvares Pereira. Il quale, dopo una gloriosa carriera militare e la morte della moglie, depose la spada, si fece carmelitano, si ritirò nel convento del Carmo a Lisbona – da lui stesso fondato – e vi morì nel 1431 venerato come un martire. Tanto che Benedetto XV lo fece beato (1918) e Benedetto XVI santo (2009). In fondo non è irrilevante che proprio nella sala capitolare di Santa Maria da Vitória si trovi la tomba del milite ignoto portoghese. In un modo o nell'altro, l'epifania di Batalha non perde la sua attualità.

William Beckford, *Ricordi di viaggio ai monasteri di Alcobaça e Batalha*, introduzione di G. D'Elia, traduzione di D. Cosmai, Bari 1994, p. 54 (ed. or. *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, 1835). Sul personaggio e il contesto: *William Beckford 1760-1844. An eye for the magnificent*, catalogo della mostra di Londra, New Haven 2002; F. Mazzocca, *I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, atti del convegno di Pavia (1985) a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 1989, pp. 224-236; I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Angincourt et l'histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005.





13 **GIORGIO VASARI**

Arezzo, 1511 – Firenze, 1574

Tra i cultori del medioevo, Giorgio Vasari gode spesso di cattiva fama. Non tanto perché un monumento ineludibile della storiografia artistica come le *Vite*, vera matrice di tutte le possibili carriere artistiche, ci fornisca per il Duecento e Trecento un mazzo di biografie relativamente poco attendibili, infarcite di errori e fraintendimenti che a noi paiono grossolani. Quanto perché il loro autore dichiara continuamente la sua distanza da quel che chiamiamo medioevo e soprattutto dalle sue manifestazioni autunnali. In sintonia con una posizione diffusa tra gli umanisti del Rinascimento italiano, Vasari detesta il “gotico”, che tuttavia è in certa misura arte a lui contemporanea (infatti a nord delle Alpi ancora imperversava), e per questo avversata con un piglio quasi da critico militante. Detesta però assai meno, e talvolta ammira sinceramente, quel medioevo che per lui rappresenta un canale di comunicazione tra la modernità del suo tempo e l’architettura antica: un medioevo che noi chiameremmo “romanico” o “romanzo”, e che trae linfa proprio dall’essere un riverbero, o una ripresa più o meno consapevole, della grandezza classica. Specie quando tale via al classico passa attraverso la Toscana, e in special guisa da Firenze. Il romanico, dunque, come via – imperfetta fin che si vuole, ma vitale e pulsante – all’antico e ai suoi valori imprescindibili: via che può e deve stare nel canone di una storia dell’arte convergente verso la perfezione cinquecentesca, come vedremo alle voci Brunelleschi e Maginardo.

Ma i filomedievali nutrono anche altre ragioni di diffidenza che riguardano meno lo storico dell’artista. Ovviamente essi non gli contestano che negli edifici da lui concepiti e progettati abbia fatto ricorso a forme intenzionalmente assai lontane da quelle gotiche, perché questo rientra perfettamente nella logica operativa di un architetto del Cinquecento allevato nella tradizione fiorentina e cresciuto nel culto di Michelangelo. Gli contestano piuttosto che sia intervenuto con mano pesante in alcuni edifici di grande bellezza e prestigio – che dunque non era pacifico toccare senza suscitare traumi, in ogni senso – per aggiornarne al culto e alla percezione spazi organizzati ben altrimenti da come avrebbe fatto un artista rinascimentale.

Gli episodi più clamorosi riguardano Santa Maria Novella e Santa Croce a Firenze, i grandi templi, rispettivamente, dei domenicani e dei francescani, senza i quali l’architettura gotica italiana (e non solo) sarebbe molto diversa e soprattutto molto ma molto più povera. In linea con gli orientamenti del Concilio di Trento, e per volontà del granduca Cosimo I dei Medici, Vasari

rende unitari spazi fino ad allora franti e frammentati demolendo i tramezzi e ricostruendo tutti gli altari delle navate laterali (con grandi alzate timpagnate in pietra serena che a Santa Maria Novella sono state rimpiazzate nel secolo XIX da prospetti neogotici). Il tramezzo era un diaframma murario (più chiuso, una sorta di facciata, in Santa Maria Novella, più aperto, in forma di loggia con cuspidi, a Santa Croce), che separava la chiesa dei frati da quella dei laici, ospitava altari e sosteneva grandi sculture e tavole dipinte. Dunque un dispositivo che condizionava in misura determinante la gestione delle devozioni e la percezione delle immagini e delle stesse architetture. La convergenza prospettica delle arcate verso l'altar maggiore è un effetto non totalmente escluso dai primi costruttori, ma di fatto raggiunto e accentuato soltanto da Vasari con la demolizione di due strutture che invece erano state previste sin dall'origine perché allora ritenute indispensabili.

Prima lezione per noi: non accontentiamoci mai dell'impressione che gli edifici fanno adesso, frutto di secolari processi di trasformazioni e adattamenti. Non c'è edificio medievale che sia giunto al tempo nostro senza aver attraversato il filtro di almeno un restauratore; o addirittura, come è stato in questi casi fiorentini, di un architetto che diventa quasi un coautore. Bisogna invece compiere uno sforzo per immaginare come gli edifici venivano visti e frequentati quando furono costruiti. E al tempo stesso rendere giustizia a coloro che hanno di volta in volta filtrato i monumenti. Santa Croce e Santa Maria Novella sono *anche* di Vasari.

Eppure Vasari non si è comportato da iconoclasta: ha aggiornato gli spazi per assecondare una nuova liturgia e nuovi canoni di gusto, favorendo il ricambio delle immagini. Tuttavia si è guardato bene dal toccare la struttura di entrambi gli edifici, certo troppo importanti e venerabili per venire drasticamente stravolti: ma evidentemente anche ammirati dallo stesso Vasari come tappe fondamentali e ragguardevoli di un'evoluzione verso la perfezione classicista della rinascenza. Il gotico di Santa Croce e Santa Maria Novella non era, del resto, quello fiammeggiante e iperdecorativo che all'autore degli Uffizi faceva ribrezzo, ma un linguaggio sobriamente sintetico, la cui spina dorsale poteva essere percepita come intimamente classicista. Era un verbo che poteva dire ancora molte cose, sol che lo si leggesse storicamente; e si permettesse alla maniera moderna di porvi in qualche modo mano.

Così, intervenendo, Vasari poneva un tema grandioso e perenne: quello del mantenimento del passato nella contemporaneità, e del rispetto che dobbiamo tributargli. Il medioevo non si poteva rimuovere, ma si poteva integrare in un nuovo vocabolario di forme. Si trattava solo di capire come.

In ogni caso non si poteva restare indifferenti o inerti, il medioevo andava affrontato. La medesima lezione si può trarre dai dibattiti interminabili intorno alla facciata migliore da attribuire alle fabbriche incompiute. Se a Firenze si decide di demolire quanto intrapreso da Arnolfo e dai suoi successori intorno ai portali di Santa Maria del Fiore per innalzare una facciata nuova di zecca che mai sarà avviata fino all'avanzato Ottocento (e come sappiamo lo si farà in altre forme), a Milano e a Bologna ci si arrovela nei secoli per dotare di una nuova facciata i maggiori cantieri gotici allora aperti e attivi in Italia: e con qualche eccezione (come Andrea Palladio, che vuole forme totalmente neoantiche per San Petronio), le proposte avanzate mirano tutte a mantenere – o perlomeno a citare – forme tardogotiche, con spirito che vien da dire postmoderno, attento soprattutto al decoro e alla coerenza. Insomma, coloro che sembrano aver più di altri contrastato e superato il medioevo, e posto le basi di una nuova civiltà, in realtà col medioevo hanno dialogato continuamente; e se talvolta lo hanno frantumato, molte altre lo hanno rispettato al punto di conservarlo e farlo proprio.

Vasari ha dialogato col passato in forme anche molto sottili, e a prima vista neanche ben riconoscibili. Ma profonde e pulsanti. Nella Pieve di Arezzo (ora l'opera, rimontata e molto trasformata, è alla Badia della stessa città), e nella chiesa domenicana di Santa Croce a Bosco Marengo presso Alessandria (fondata da Pio V, nato da quelle parti), Vasari concepisce e realizza con estesa collaborazione (tra gli altri, di Francesco Morandini detto il Poppi, Giovanni Battista Naldini, Jacopo Zucchi), due grandiose macchine d'altare composte da parecchie tavole dipinte su tutti i lati del congegno, ivi compreso il posteriore. Queste sono le ultime due volte, nella storia della pittura italiana, che vengono realizzate delle pale d'altare doppie, dense di figure sul recto come sul verso, il cui esempio forse più significativo è la celeberrima *Maestà* di Duccio di Buoninsegna per la Cattedrale di Siena (ora al Museo dell'Opera). Vasari, insomma, ripropone in forme affatto cinquecentesche e affatto vasariane una tipologia di pala propriamente medievale.

Il Vasari scrittore è diversamente filomedievale del Vasari artista, ma a suo modo coerente. Il suo medioevo è senza dubbio curiosamente dilatato e quasi ucronico, simile a un polmone che si espande e si contrae a dismisura, dove la cronologia degli edifici si sposta da un secolo all'altro e i cataloghi di taluni artisti denunciano un'eterogeneità quanto meno disinvolta. L'aporia documentaria era certo un limite che lo storico doveva avvertire come particolarmente doloroso, e per questo alcune vite di artisti pregiotteschi brillano per un'improbabilità pari almeno alla fantasia con cui sono scritte. Non dovremmo però deridere la loro inattendibilità (anche perché magari

qualcuno tra cinquecento anni troverà facile ridere di noi), quanto prenderle come testimonianze vive di un modo di leggere il medioevo che alimentava la percezione di un paesaggio architettonico logicamente ancora disseminato di monumenti medievali; e da questo paesaggio era alimentato, perché il paesaggio richiedeva di essere letto e vissuto storicamente.

Del resto è proprio nella seconda metà del Cinquecento che prende quota un ritrovato interesse per le antiche immagini sacre e gli edifici che le ospitano, suscitato da una Controriforma che intende irrobustire la propria legittimazione storica e additare ai fedeli paradigmi di devozione. Questo processo è assecondato dall'erudizione antiquaria che guarda al passato secondo una prospettiva storicista, e che viene ben rappresentata da studiosi come Onofrio Panvinio a Roma o Vincenzio Borghini a Firenze (che, per inciso, si serviva di un pittore "vasariano" alla moda come il Poppi per copiare dipinti trecenteschi e in genere antiche memorie cittadine). Sono anni che denunciano un'attenzione al medioevo meno banale e più problematica di quanto non possa apparire a prima vista. Nella lettera in cui paragona l'Italia alla Francia (che aveva visitato nel 1570-71 al seguito del cardinale Luigi d'Este), Torquato Tasso dimostra per esempio di non amare particolarmente la "barbara" architettura francese, espressione di un gotico che ormai più non aveva cittadinanza nelle corti italiane: tant'è vero che

In quella parte ancora che pertiene alla magnificenza ed alla grandezza degli edifici, il Domo di Milano, e forse alcun'altra d'Italia, trapassa tutte le chiese di Francia delle quali io ho notizia, ed in particolare questa, tanto celebrata, di Nostra Dama a Parigi.

Eppure la Francia vince nettamente sull'Italia, secondo Tasso, per numero e grandezza delle chiese: ossia per quel che definiremmo l'"effetto d'insieme". E per un'arte che gli italiani a torto non coltivano se non "per pompa e per delicia de' bevitori": la pittura su vetro, che in Francia è destinata al culto e produce finestre "in moltitudine grandissima", "degne d'ammirazione non che di lode".

Curiosità, capacità di osservazione e sensibilità per la storia convergono verso una declinazione di gusto tutt'altro che scontata. Con questi precedenti, ci appariranno meno sbalorditive le attenzioni riservate a monumenti medievali (e soprattutto di un medioevo molto nordico) da un colto viaggiatore altrimenti insospettabile, il marchese Vincenzo Giustiniani: proprio colui che acquistò la prima versione del *San Matteo* di Caravaggio, rifiutata

da San Luigi dei Francesi a Roma. Il suo segretario Bernardo Bizoni, che lo accompagna in giro per l'Europa nel 1606 (insieme a un pittore di rango, Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio), registra apprezzamenti liberi, e se vogliamo spregiudicati, che a buon diritto rappresentano contributi fermi alla "fortuna dei primitivi". A Verona, in Santa Maria in Organo, non manca di citare – cosa abbastanza rara per una scultura lignea medievale, in quei tempi – il duecentesco Cristo sull'asina dell'entrata in Gerusalemme, ossia "la muletta di Nostro Signore a cavallo, di legno, che pare fatta adesso". E le arche scaligere sono "bellissime, lavorate di marmo intagliato, assai nobili, ma di maniera gotica". Ma è proprio l'architettura gotica ad attrarre sguardi ammirati: la cattedrale di Strasburgo è "la più bella chiesa che sia in tutta Germania", però quella di Amiens "ha una facciata che combatte con Argentina [Strasburgo] e Londra, ed è tenuta la più bella chiesa della Francia"; e possiede pure "due sepolture belle di bronzo", in cui saranno da riconoscere senz'altro due capolavori della scultura duecentesca come le figure giacenti di Evrard de Fouilloy e Geoffroi d'Eu, vescovi al tempo della ricostruzione dell'edificio. La cattedrale di Rouen, d'altro canto, viene percepita nella sua complessità plastica (come farà Monet, con altri mezzi, altro spirito e altra luce):

Doi campanili nelle cantonate della facciata, adorni con torri, ed altri lavori molto ben travagliati, ed un altro campanile in cima all'istesso paro, in mezzo la chiesa. Moltissime statue di santi ed arcivescovi vi era nella facciata davanti ed a quella di man destra nell'entrare, se ben assai decapitate, come anche dentro in chiesa. Il vaso è grande e bello come quello di Amiens, ma non così ben ornato.

Grande e bello come Amiens (una vera pietra di paragone, secondo Giustiniani) è parimenti l'interno di Saint-Denis, dove il viaggiatore indugia su reliquie e sepolture. Forse non bisogna stupirsi del fatto che un estimatore del Caravaggio stimasse il gotico, e il medioevo in generale. Giustiniani, in fondo, aveva gusti aperti; e il suo segretario annota le cose notabili, come dovrebbe sempre fare un vero turista colto. Bisogna semmai riconoscere che persino per ammirare e capire Caravaggio c'è bisogno di capire e ammirare il medioevo.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1984, II, Firenze 1967. Vedi inoltre A. Thierry, *Il Medioevo nell'Introduzione e nel Proemio delle Vite*, in *Il Vasari*,

storiografo e artista, atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo, Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 351-381. Mi piace ricordare che il brano di Tasso è stato antologizzato da Giacomo Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di G. Bollati, Torino 1968 (I ed. Milano 1827; cito dalle pp. 467-468); Bernardo Bizoni, *Diario di Viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di B. Agosti, Porretta Terme 1995 (cito dalle pp. 35, 36, 58, 89-90, 92). Sullo storicismo artistico del Cinquecento tardo: G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989 (I ed. 1964); *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Simoncini, Firenze 1992; *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo a cura di G. Belloni e R. Drusi della mostra a cura di A. Calcagni Abrami e P. Scapecchi, Firenze 2002.

14 FILIPPO BRUNELLESCHI

Firenze, 1377 – Firenze, 1446

Brunelleschi non può comunque mancare, in un libro che a lui inneggia, perché è a sua volta una buona ragione per ragionare di medioevo. Proprio lui che viene considerato l'iniziatore di un'architettura – e in generale di una civiltà – che dal medioevo sembrano volersi allontanare il più possibile, e costruire un linguaggio affatto nuovo attraverso il recupero meditato dei classici. Ma forse è opportuno chiederci di quale medioevo stiamo parlando. Perché la sua prospettiva – intesa come modo di guardare le cose – non solo non esclude il medioevo, ma lo recupera selettivamente. Certo, Brunelleschi rifugge dai modi di costruire e ornare gli edifici che avevano comunque condizionato la moda fiorentina, sia pure improntata a una certa sobrietà, degli ultimi decenni del Trecento e ancora dei suoi primi anni di carriera. Come pure da quelli seguiti nei due più importanti cantieri aperti allora a nord dell'Appennino, il Duomo di Milano (dal 1386) e San Petronio a Bologna (dal 1390). Ma intanto si può sottoscrivere una banalità non propriamente trascurabile: che anche nell'opera più famosa, grandiosa e ambiziosa, la cupola di Santa Maria del Fiore, Filippo non poté fare a meno di misurarsi con le preesistenze delineate da Arnolfo e i suoi successori, tra tutti Francesco Talenti.

Credo però molto indicativa la vicenda dell'opera davanti alla quale è iniziato il nostro piccolo viaggio, il portico dello Spedale degli Innocenti. Seguiamola attraverso le parole di Antonio Manetti, che scrive all'incirca tra il 1482 e il 1489. Manetti è ovviamente tendenzioso perché celebra Brunel-

leschi e perché fa l'architetto: dunque parteggia a spada tratta per Filippo, ma è perfettamente in grado di addentrarsi in questioni tecniche e formali. Nel restituire i punti di vista del suo maestro non c'è tuttavia ragione di dubitare della sua attendibilità; ma per noi mette conto rilevare che Manetti riferisce idee di e su Brunelleschi che erano non solo fatte proprie dal biografo, ma presumibilmente condivise dal suo pubblico. Quel che dice Manetti, insomma, doveva essere piuttosto largamente accolto nella Firenze di secondo Quattrocento e oltre.

Brunelleschi, racconta Manetti, non riuscì a seguire materialmente i lavori dello Spedale, perché impegnato fuori Firenze: elaborò il progetto (un disegno quotato, ma non un modello di legname), diede istruzioni ai muratori e agli scalpellini e naturalmente ne parlò per bene ai massari – gli operai, come si chiamavano allora – perché seguissero gli sviluppi del cantiere. Ma quando venne a esaminare lo stato di avanzamento della fabbrica (in pratica, l'opera finita), si rese conto che troppe cose erano state realizzate in difformità del suo progetto. Così non mancò di indirizzare vibrato rimozioni all'Opera degli Innocenti e in particolare a Francesco della Luna, operaio dal 1427 al 1445 (“quello che aveva più errato”, secondo Manetti), che temerariamente aveva cercato di difendere il prodotto.

Sonvi più mancamenti principali e molti evidenti, da quel disegno discrepanti che Filippo aveva lasciato, che ancora si possono vedere, chi gli ricercasi. L'uno è nel fregio che va sopra gli archi del portico; l'altro è nello architrave; così in due finestre e membri di pilastrelli che dovevano muovere in su la cornice che v'è per davanzale delle finestre e andavano a sostenere la cornice; la quale cornice doveva apparire dove è oggi la gronda del tetto. (...) Insomma tutte cose di mancamento, né d'altro che di prosunzione di chi fe' fare così di sua autorità.

Uno degli errori più rilevanti riguarda dunque il mancato inserimento di lesene che raccordassero i due cornicioni, inquadrando le finestre. La partitura avrebbe sensibilmente cambiato il ritmo di un prospetto che appare infatti fin troppo sobrio, pur nella grandiosa novità. Lesene a prolungare le colonne vennero introdotte invece dalla maestranza di ispirazione brunelleschiana che lavorò nel chiostro degli Aranci della Badia fiorentina e nel chiostro di San Francesco a Prato. Agli Innocenti mancò dunque un fondamentale contributo alla definizione di un ordine monumentale, che avrebbe ulteriormente valorizzato l'operazione retrospettiva di Brunelleschi. In effetti l'idea di porre lesene di raccordo a fiancheggiare le finestre non poteva venirgli dall'architettura fiammeggiante a lui contemporanea,

ma da una mirata rilettura di modelli classici filtrati in verità da un medioevo più antico che sembrava fornire al presente non pochi spunti di riflessione. Filippo aveva sotto gli occhi tutti i giorni un modello illustre da cui trarre quell'idea, perché una simile combinazione di lesene e cornici si trova proprio nel battistero fiorentino di San Giovanni, che dunque andrà considerato una delle fonti primarie per lo Spedale. Manetti non lo dice a chiare lettere: ma in compenso Vasari, nel quadro del suo recupero quasi "provvidenziale" dell'architettura romanica fiorentina, fa del Battistero il vero luogo dove Brunelleschi e Donatello furono iniziati all'arte.

Possiamo sostenerlo anche noi a buon diritto, confrontando la testimonianza di Manetti con l'evidenza delle opere. Si può obiettare che all'epoca si pensava che il bel San Giovanni fosse per struttura e buona parte del rivestimento esterno paleocristiano, ovvero un tempio di Marte riconvertito, e dunque Brunelleschi fosse convinto di citare un edificio del mondo classico. In realtà egli si è semplicemente volto a una tradizione cittadina percepita come più antica, venerabile e creativamente utile anche in chiave contemporanea di quanto non lo fosse una linea più recente illustrata dalle grandi chiese mendicanti e dalla stessa cattedrale. Del Battistero però non viene replicato il sontuoso rivestimento policromo: che invece è soltanto alluso, nell'alternanza tra bianco dell'intonaco e grigio della pietra serena, attraverso il ricorso a materiali poveri.

Nel recuperare un loggiato di ariosi archi a tutto sesto su colonne lapidee, Filippo cita di fatto i colonnati interni di chiese del XII secolo, come San Pier Scheraggio e i Santi Apostoli, che secondo Manetti riflettono lo splendore degli antichi edifici romani perché si devono all'iniziativa di Carlo Magno, mitico ricostruttore della città dopo le devastazioni barbariche. Questa valutazione dell'architettura romanica fiorentina dai più insistiti accenti basilicali e neo-paleocristiani era moneta corrente nel Quattro e Cinquecento. La riprende con efficacia lo stesso Vasari, che addirittura vi individua il modello di Santo Spirito e San Lorenzo:

La chiesa di S. Apostolo, che fu edificata da Carlo Magno, fu ancor che piccola di bellissima maniera; perché, oltre che i fusti delle colonne, sebbene sono di pezzi, hanno molta grazia e sono condotti con bella misura, i capitelli ancora e gli archi girati per le volticciuole delle due piccole navate mostrano che in Toscana era rimasto ovvero risorto qualche buono artefice. Insomma l'architettura di questa chiesa è tale che Pippo di ser Brunellesco non si sdegnò di servirsene per modello nel fare la chiesa di S. Spirito e quella di S. Lorenzo nella medesima città.

Nella percezione degli umanisti, Firenze possiede dunque monumenti insigni che non appartengono al mondo antico, ma rappresentano la spina di una tradizione specificamente locale che ha tenuto viva per secoli la fiaccola della classicità contro il prevalere continentale dell'arte "tedesca". A Filippo e ai suoi contemporanei spetta ora il compito di riaccenderla con ritrovato vigore. Ma di fatto Brunelleschi riattualizza l'arte romanica fiorentina nella sua armonia grafica, come Leon Battista Alberti farà genialmente nella facciata di Santa Maria Novella; e pure nel tempietto del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai in San Pancrazio. Entrambi rifuggono dal gotico, non dal medioevo in blocco: tanto più se quel che noi chiamiamo medievale o romanico era per loro un momento importante e irrinunciabile della tradizione culturale in cui si erano formati. Non c'è nuova visione dell'architettura, dell'uomo e del mondo, per quanto rivoluzionaria sia – sembrano volerci dire – che non attinga a una rivisitazione critica e selettiva di qualcosa che è già stato. L'innovazione consiste nell'uso che se ne fa.

Al tempo stesso non è meno interessante il fatto che pur soggiacendo alla retorica del mito delle origini, Manetti riconosca un'associazione tra cultura carolingia e classicismo, ponendo quasi le premesse per la legittimazione storiografica di quella rinascenza, e fornendo buoni materiali alla linea evolutiva dell'architettura fiorentina che verrà codificata da Vasari. Non dimentichiamo che i manoscritti di autori classici che vengono riscoperti e rilanciati dagli umanisti italiani del XV secolo non sono certo papiri ellenistici, ma codici membranacei in larga misura trascritti da amanuensi carolingi ovvero, diremmo noi, "romanici".

Il medioevo ha tante di quelle anime – e a sua volta ha fatto proprie così tante anime del suo passato – che in ogni frangente ce n'è sempre almeno una che seguita ad agire. Così non dovremmo sorprenderci nel ritrovare l'umiltà di un genuino cultore e lettore del medioevo in alcune scelte di un padre del razionalismo italiano che fu anche sensibile interprete di Brunelleschi, e cioè Giovanni Michelucci. Di Filippo scrisse infatti che "dalle rovine romane poteva nascere un nuovo linguaggio, allorché fosse stato trovato l'anello di congiunzione con l'esperienza medioevale". Noto è il rispetto con cui Michelucci innalzò a debita distanza dal capocroce di Santa Maria Novella il fronte orientale della nuova stazione ferroviaria, che dialoga con l'edificio gotico nel suo rigore geometrico e nel calore della sua pietra, ma senza alcun accenno di prevaricazione; meno noto è che il palazzo delle Poste tra via Pietrapiana e piazza Salvemini, sempre a Firenze, intendesse riproporre per analogia una situazione edilizia propria dell'Italia comunale, con tanto di strada coperta che doveva essere evocata dall'atrio

(e se oggi tutto questo si percepisce poco, si deve anche alle pessime condizioni in cui versa l'edificio, come del resto la stazione). Michelucci sembra cioè aver fatto propria la metodologia che egli attribuisce a Brunelleschi, nel momento in cui questi traghetta il passato nel futuro:

Brunelleschi poneva al mondo, con la sua opera, la domanda che aveva posto a se stesso vivendo e indagando nella sua città e fra le rovine di Roma; e cioè perché mai i muri e gli spazi architettonici restino imprigionati, senza reagire, in un preciso tempo storico, esaurendo la loro vitalità fino a divenire “ruderi”, ricordi o simboli. Perché, cioè, muri e spazi “parlino” del passato e non del futuro; perché non possono seguire la vita. Egli si era interrogato a lungo ed aveva risposto con la sua opera, una risposta che suona così: può vivere nel tempo, e quindi nel futuro, quel che libera e non quel che vincola (ad un'autorità, o personalità o preferenza individuale, pratica o teorica) l'uomo.

Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di C. Perrone, Roma 1992 (cito dalle pp. 106-107); ma è importante Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La novella del Grasso*, ed. critica a cura di D. De Robertis con introduzione e note di G. Tanturli, Milano 1976. G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, prefazione di P. Portoghesi, postfazione di C. Marcetti, Milano 2011, pp. 49, 69 (il testo di Michelucci è del 1972). Il passo di Vasari è a p. 24 del II volume delle *Vite* nell'edizione Bettarini-Barocchi.

15 RINALDO DI MONTALBANO

Montauban – Colonia, in un tempo diverso da quello storico

Nel nostro orizzonte di immagini, il medioevo si associa d'istinto ai cavalieri: non tanto a quelli che combatterono a Bouvines o Azincourt, ma a quelli della poesia e del mito, del romanzo e del cinema: Artù e la tavola rotonda, Carlo Magno e i paladini. Questa centralità del cavaliere si deve ai valori che la figura interpreta e diffonde – per cui davvero la si può definire una delle più rappresentative dell'epopea medievale – e in egual misura alla sua persistenza nel tempo: tanto che il mito del cavaliere viene costruito soprattutto nel Rinascimento (quando cioè la cavalleria sta morendo), attraverso l'interpretazione letteraria di Lodovico Ariosto e Torquato Tasso, e poi nell'Ottocento (quando il medioevo viene resuscitato),

grazie a una rivisitazione che spazia dai romanzi di Walter Scott ai dipinti di Edward Burne-Jones. La storia dell'arte non può nondimeno evitarlo, perché il cavaliere è sia soggetto di produzione figurativa sia destinatario di immagini e oggetti. Artù guida i suoi cavalieri alla liberazione di Ginevra nella Porta della Pescheria della cattedrale di Modena, ma anche il terribile esercito dei morti nel mosaico pavimentale del duomo di Otranto; e non c'è olifante eburneo medievale che non si possa avvicinare, anche per mera associazione d'idee, allo strumento suonato da Orlando a Roncisvalle. Lo sfondo di queste imprese è una scenografia di forme e colori sgargianti che tra battaglie e tornei fioriscono su elmi, bandiere, gualdrappe e cimieri, generano stemmi, blasoni e insegne poi codificati dall'araldica e disegnano un paesaggio figurativo che vive tuttora sul nostro orizzonte quotidiano. A comparare, per esempio, un po' di etichette di vini o di birre, ci si renderà conto che c'è molta più araldica (e dunque medioevo o neomedioevo) al supermercato che in un torneo medievale.

Al tempo stesso, il cavaliere è una figura archetipica che nutre il nostro immaginario contemporaneo, anche in quei frangenti culturali che sembrano proiettati verso il futuro, e invece hanno un bisogno viscerale di passato. Il rock e il pop, per esempio, non possono fare a meno dei loro cavalieri e del loro medioevo: tanto che perfino i Pooh scrivono un (notevole) brano epico nel testo e nel respiro, *Parsifal*, e indossano costumi teatrali neomedievali per il servizio fotografico destinato alla copertina del disco omonimo (1973). Per questo i Deep Purple dedicano un album a un mitico bardo della corte arturiana (*The Book of Taliesyn*, 1968), e i Genesis (il cui repertorio è in tal senso una miniera di rara preziosità) raccontano uno scontro tra bande metropolitane come se fosse una battaglia medievale (*The Battle of the Epping Forest*, in *Selling England by the Pound*, 1973). Nel primo singolo da solista (1977), Peter Gabriel descrive l'addio ai Genesis attraverso una visione spirituale che lo esorta a lasciare un percorso di vita per intraprenderne un altro: la visione avviene a Solsbury Hill, che per molti è solo il titolo di una bella canzone, ma secondo tradizione la collina di Badon ove Artù sconfisse i sassoni.

Ma talvolta il cavaliere può deporre le armi, abbracciare un diverso spirito di servizio sociale e diventare costruttore e altro ancora. Questo accade nella leggenda di uno dei più popolari paladini carolingi, Renaut di Montauban, noto nei volgarizzamenti italiani come Rinaldo da Montalbano. Rinaldo incontra nella nostra penisola, e soprattutto nell'età moderna, una fortuna che varia dai versi di Luigi Pulci e Matteo Maria Boiardo all'opera siciliana dei pupi, dove Rinaldo è uno dei personaggi principali: e senza

questa fortuna alle spalle forse non si chiamerebbe Rinaldo il brigante generoso della Sicilia borbonica protagonista del *Rinaldo in campo*, la commedia musicale di Garinei e Giovannini portata al successo da Domenico Modugno nel 1961 (ossia nel centenario dell'unità nazionale) e quindi ripresa, tra gli altri, da Massimo Ranieri.

I cantari italiani di Rinaldo (di fatto un romanzo in versi diviso in canti o cantari, appunto, che corrispondono a capitoli di una medesima storia) vantano una quindicina di edizioni a stampa dal 1479 a metà del XVII secolo. Il palatino 364 della Biblioteca Nazionale di Firenze è l'unico manoscritto che li contenga tutti. La carta ha filigrane di metà Quattrocento e oltre, ma la composizione del testo risale a fine Trecento. Esso riflette pertanto la tarda elaborazione di materiale che viene raccolto Oltralpe alla fine del XII secolo (il più antico manoscritto è duecentesco), ma viene comunque coltivato in un arco plurisecolare da un pubblico tanto eterogeneo quanto assai interessato a storie di cavalieri. La cosa deve farci riflettere sui limiti temporali del medioevo e sulla lunga vita di certi temi e personaggi medievali, che in pratica mai hanno incontrato soluzioni di continuità.

Alla fine del cantare cinquantesimo, Rinaldo si spoglia delle vesti cavaleresche, indossa panni da pellegrino e si incammina, lasciandosi tutto alle spalle. Del resto "avea Rinaldo presso a cinquanta anni, / bello e veloce, e non mostrava trenta". Deve scontare una lunga opposizione a Carlo Magno, per cui è già stato in pellegrinaggio a Gerusalemme. Al principio del cinquantunesimo e ultimo, giunge a Colonia, dove rimane colpito dalla grande animazione attorno al cantiere della cattedrale di San Pietro. Comprende di essere giunto a una meta, e chiede al capomastro di essere ingaggiato come semplice manovale.

Chi portava acqua e chi sassi e calcina,
chi in uno atto s'affanna e chi dipigne;
Rinaldo se ne va, che non refina,
ché per affaticarsi non si infigne,
allo operaio maggiore; a lui s'inchina
poi li parlò con parole benigne:
"Maestro buon, che Cristo vi proveggia,
dammi tanta fatica che io mi regga".

Il maestro riconosce nobiltà di portamento e d'animo degne di più nobili cause, ma cede all'insistenza di Rinaldo, che vuole guadagnarsi il pane soltanto con la fatica. Allora l'architetto gli suggerisce di adoperarsi per sol-

levare una gran pietra che un centinaio di operai non riusciva a condurre a destinazione malgrado manovelle e attrezzi vari. Come niente fosse, Rinaldo solleva la pietra con la sola forza delle braccia e la mette al suo posto. Da allora, nello stupore (e nella gioia) generale, l'antico paladino diventa una sorta di operaio magico che trasporta da solo quel che di norma trasporta metà dei costruttori.

Ben cinquecento era l'altra famiglia
Che portavan calcina, acqua e quadregli;
per più della metà sol portava egli.
Tutta Colonia a vedere il traeva;
per li gran carichi e pesi che portava
gran meraviglia si fa chi il vedeva.

Il maestro intende pagarlo lautamente – anzi, gli confessa che proprio non sa come pagarlo – ma Rinaldo prende solo un denaro per dormire e uno per mangiare, perché vuole restare povero di beni materiali. Diventato l'attrazione del cantiere, e popolarmente chiamato il “Manoal di San Piero”, egli suscita però l'invidia di quegli operai che vedono diventare sempre più precario il loro posto di salariati perché Rinaldo lavora troppo e troppo bene, e così facendo offre il pretesto per licenziamenti di massa. Alcuni suoi colleghi allora lo uccidono nel sonno e ne gettano il cadavere nel Reno (che per il nostro cantare è il Danubio). Ma i pesci lo riportano miracolosamente a galla e a riva, in pieno giorno si fa notte e le campane di tutta Colonia prendono a suonare da sole. Chiesa e popolo riconoscono Rinaldo come un santo. Il carro che lo trasporta si ferma a Dortmund: qui, depresso sull'altare, l'antico cavaliere inizia a guarire infermi, ciechi e zoppi che a lui si accostano. E diventa il Gran Santo Barone. Anche i suoi figli e fratelli, che non avevano più avuto notizie di lui, attratti dalla fama del Santo Barone, vanno a renderli omaggio. L'agnizione avviene in una chiesa tanto luminosa *Che pareo che la chiesa tutta ardesse*. Così arriva ben presto Carlo Magno in persona, con tutto il suo seguito. Addolorato per la morte di Rinaldo, ma felice per la sua beatitudine, fonda in suo onore l'abbazia di San Rinaldo. Intanto Orlando vendica l'amico facendo strage dei suoi assassini.

Il teatro delle ultime azioni di Rinaldo non è privo di suggestione. La cattedrale di Colonia viene ricostruita in ambiziose forme di impronta francesizzante a partire dal 1248 per impulso del vescovo Corrado di Hochstaden, ma fra interruzioni e parziali distruzioni un vero completamento dell'edificio sarà realizzato soltanto nel secolo XIX. Ispirato

alla cattedrale di Amiens, e compiuto nel 1304, il grandioso coro con deambulatorio lo supera per vertiginoso slancio, ponendosi come uno dei sommi traguardi dell'architettura gotica. Dunque è plausibile che la cattedrale sia un paradigma anche nella letteratura, e che alla sua ombra brulichino un popoloso cantiere che attraendo forza lavoro imprime grande vivacità all'economia locale. Non per niente gli assassini di Rinaldo sono mossi dalla paura di perdere posto e guadagno, e non per niente lo uccidono con una picconata in testa, adoperando cioè uno strumento del mestiere come arma impropria. Tutto questo non accade ovviamente al tempo del Carlo Magno storico, ma in quello ove la leggenda prende largo in Europa. Un tempo in cui il ruolo dei vassalli diventa in qualche modo predominante nei riguardi dello stesso imperatore: se le prime versioni della vicenda risalgono al regno di Filippo Augusto, esse riflettono la difficoltà di costituire uno stato nazionale fortemente accentrato, a causa della resistenza dei signori locali. In tal senso l'opposizione di Rinaldo a Carlo è sintomo di un individualismo crescente che pur in una dimensione ancora fortemente collettivistica del lavoro, tocca anche la creazione architettonica e figurativa. Fondare un'abbazia, come fa Carlo proprio negli ultimi versi del poema, significa comporre e sublimare ogni violenza e ogni contrasto.

Il cantiere semplifica, non distinguendo i ruoli nella massa di operatori, se non in termini generici: c'è chi porta materiali, chi mura e chi dipinge. L'unica vera distinzione riguarda il maestro, nettamente separato dagli esecutori. Un cantiere di quell'imponenza doveva comprendere certo una sola regia, ma molte figure con specializzazioni diverse. Qui sembra che sia il capomastro stesso a pagare i dipendenti, mentre quasi sempre lo faceva un amministratore che reperiva e gestiva le risorse finanziarie, facendo da intermediario tra i committenti e gli artisti. In Italia questo sovrintendente si chiama spesso operaio, e non è da escludere che il maestro incontrato da Rinaldo fosse non l'architetto, ma il massaro in capo, visto appunto che il cantiere lo chiama "operaio maggiore".

Rinaldo agisce ormai in odore di santità, e quindi ci si può aspettare che compia miracoli. Ma risolvere certi problemi sui cantieri medievali poteva effettivamente avere un che di prodigioso. Magari non tanto sollevare pesi, perché l'ingegneria, come ci insegna Villard de Honnecourt, aveva già messo a punto le macchine giuste. Ma sicuramente fondere una campana, come ci ha rammentato qualche secolo dopo il celebre film di Andrej Tarkovskij su Andrej Rublev (1966), il grande pittore di icone del primo Quattrocento russo. Il cantiere evidenzia tuttavia che Rinaldo va a lavorare

a Colonia come semplice manovale perché costruire una cattedrale, anche occupando l'ultimo gradino della scala produttiva, è un servizio reso a Dio e al prossimo, e dunque un atto di umiltà scaturito da un'esigenza espiatoria, ma investito di una forte funzione sociale. Al tempo stesso, Rinaldo non smette di fare il paladino, cambia solo arma. Perché una cattedrale era correntemente percepita nel medioevo come il castello che offre riparo ai credenti contro le forze del male, e dunque come il più solido baluardo che mano umana potesse innalzare.

I cantari di Rinaldo da Monte Albano, a cura di E. Melli, Bologna 1973 (cfr. soprattutto pp. 550-562); W. P. Gerritsen, A. G. Van Melle, *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, ed. it. a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Milano 2006, pp. 415-426 (ed. or. *Van Aiol tot de Zwaanridder*, Nijmegen 1993). Una curiosa esplorazione sugli usi contemporanei dell'araldica: S. Salvi, A. Savorelli, *Tutti i colori del calcio. Storia e araldica di una magnifica ossessione*, Firenze 2008. Sui medievalismi contemporanei, e il loro uso politico, è fondamentale T. Di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino 2011.

16 FRANÇOIS VILLON

Parigi, 1431 – notizie fino al 1463

Questo grande poeta del Quattrocento francese (ed europeo) potrebbe interessare allo storico dell'arte anche solo per una circostanza non accreditata della sua movimentata parabola biografica. L'ultima notizia che ne abbiamo, com'è noto, lo ricorda in carcere, condannato a morte in attesa di clemenza perché coinvolto (recidivo) in una rissa degenerata in omicidio. Il 5 gennaio 1463 la pena capitale viene commutata in dieci anni di bando da Parigi (clemenza per meriti artistici, diremmo noi), e da allora nulla più di sicuro si sa di lui. Una tradizione posteriore e leggendaria, ma riportata nientemeno che da François Rabelais, lo vuole intento a mettere in scena sacre rappresentazioni della Passione di Cristo in dialetto locale per piazze e sagrati del Poitou. Dunque a praticare un mestiere, quello di regista teatrale, che aveva da spartire con la poesia, l'affabulazione, la parola; ma ancor più con i costumi, le iconografie, la cultura visiva in generale. Per quanto anedddotico, il riscontro è una spia ulteriore dei rapporti molto vivaci tra

le arti figurative e le arti dello spettacolo negli ultimi secoli del medioevo. Celebre è la miniatura del *Libro d'Ore* di Etienne Chevalier (conservato a Chantilly, Musée Condé) in cui Jean Fouquet dipinge il martirio di sant'Apollonia come un'animata messinscena teatrale; e certo spettacolare doveva essere la macchina che simulava l'inferno, allestita nel 1303 a Firenze sull'Arno, presso il ponte alla Carraia, allora ligneo. Lo spettacolo finì in tragedia, perché sul ponte salì troppa gente e la struttura non resse il peso. Ma all'allestimento avevano preso parte due pittori di chiara fama, Bruno di Giovanni e Buonamico Buffalmacco, colleghi d'arte, di avventure e di burle (e come tali ricordati anche da Boccaccio nel *Decameron*). E ben noti sono i congegni progettati da Brunelleschi stesso.

Si può naturalmente discutere se Villon sia un poeta medievale o un poeta moderno: del resto la stessa periodizzazione della storia dell'arte è molto sfalsata, se solo poniamo a confronto il Quattrocento italiano e quello nordeuropeo. In realtà l'opera poetica di Villon è già un magnifico viatico a quel mondo al tempo stesso carnale e sensuale, aulico e plebeo, triviale e splendente, che il magistero di Johan Huizinga così sensibilmente descrisse nell'*Autunno del Medioevo*, un libro che ancor oggi fa bene leggere se si vuole capire la società e la cultura (e soprattutto quella figurativa) del secolo XV nell'Europa settentrionale.

Un mondo in cui l'immagine dipinta e scolpita saldava in stretta solidarietà lo sguardo del popolo come delle élites, che decifravano tuttavia le impressioni visive in termini molto diversi. Tutti guardavano, più o meno, le stesse immagini, specie se stavano dipinte sulle pareti di una chiesa, o scolpite in un portale; ma ciascuno vi vedeva sensi e valori che dipendevano dal suo livello culturale e dal suo orizzonte di aspettative. L'immagine medievale parla a tutti, ma non dice a tutti le stesse cose. In questa fase, è forse la pietà dei laici il fattore decisivo che ispira le immagini, spesso vivacemente narrative, esposte negli spazi sacri pubblici.

Una memorabile ballata di Villon è dedicata alla madre del poeta: una donna semplice e analfabeta, ma irrobustita dalla fede in un saldo sistema di poche e radicate certezze. Quando entra in chiesa, a lei basta sapere che su una parete era dipinto l'inferno, dove i dannati vengono bolliti; e sull'altra il paradiso, dove per contrasto risuonano le armonie di arpe e liuti. Quanto l'uno la terrorizza, l'altro le infonde gioia e letizia. E ciò nutre una fede in cui ella vuole vivere e morire.

Paradis paint, ou sont harpes et lus,
Et ung enfer ou dampnez sont boullus:

L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse. (...)
En ceste foy je vueil vivre et mourir.

L'arte genera e alimenta certezze. E in un certo senso rende la vita degna di essere vissuta. Villon apre dunque uno spiraglio sulla percezione che delle opere d'arte – in questo caso, molto verosimilmente, un ciclo di affreschi – doveva avere un pubblico indifferenziato e in maggioranza incolto, che non aveva gli strumenti per analizzare, poniamo, il senso di ogni figura nel rapporto con le altre; né, crediamo, per porsi troppe domande collegate allo stile, al linguaggio, all'estetica; ma che tuttavia sapeva cogliere l'effetto d'insieme puntando subito al cuore del messaggio. L'arte ammirata da mamma Villon era un'arte popolare che fungeva da nutrimento spirituale, indipendentemente dalla sua dignità qualitativa. Ma era un'arte che suscitava una reazione al tempo stesso emotiva e didattica: chi guarda si emoziona, ma al tempo stesso impara qualcosa, ovvero trova conferma di quel che già sa. Anzi, forse va in chiesa proprio per provare il piacere di quella conferma.

Non diversamente da quel che facciamo noi quando leggiamo un romanzo o guardiamo un film e ci aspettiamo che accadano certe cose, e non altre: per esempio che James Bond sopravviva sempre agli inseguimenti più frenetici, seduca tutte le donne che incontra e beva soltanto vodka Martini purché agitato nello *shaker*. Se Bond non fa tutto questo, non è Bond. Il piacere della novità consiste piuttosto nel gustare il modo in cui lo fa (e come Fleming o il regista di turno lo raccontano).

I lettori dei romanzi della Tavola Rotonda non dovevano comportarsi in maniera troppo differente. Tutti conoscevano le avventure di Lancillotto, ma il bello era leggerle attraverso parole al tempo stesso familiari e sorprendenti. Vien anche da pensare che il pubblico degli inferni e dei paradisi dipinti del Quattrocento era lo stesso che voleva ritrovare i medesimi affetti e i medesimi effetti nelle rappresentazioni teatrali, e viceversa. Sicché il teatro doveva guardare alla pittura, e la pittura al teatro, ma non solo per scelta stilistica degli artisti: semplicemente perché entrambe le arti si rivolgevano alla stessa platea.

Gli storici si arrovellano spesso intorno alle relazioni tra arte e società, cercando di indagare non solo il punto di vista dell'autore o del committente, ma anche quello del pubblico. Il tema della ricezione dell'opera è fondamentale, perché essa vive nel tempo attraverso percezioni e assimilazioni che incidono sul significato e sulla stessa natura fisica dell'opera. Ma queste indagini rischiano di sconfinare nella mera divinazione quando si possiedono scarse informazioni sul punto di vista del pubblico, come

accade per buona parte di quel che noi chiamiamo medioevo. Che sappiamo di quel che un contadino castigliano vedeva nel portale della Cattedrale di Burgos, o un mercante veneziano nei mosaici di San Marco? Gli indizi per fortuna crescono nel Tre e Quattrocento, e crediamo che i versi di Villon siano un buon indizio per immaginare un pubblico che in prevalenza, davanti a un affresco, una pala o a un portale, reagiva sostanzialmente come sua madre, perché solo una minoranza poteva darne una lettura più sofisticata. Ciò non impoverisce il valore dell'arte figurativa, ma ne ribadisce anzi la forza di grande strumento di comunicazione per le masse, capace di sintetizzare valori fondamentali di umanità e di civiltà. In tal senso, mamma Villon è l'antenata ideale di nonna Proust.

Ho citato da *Le Testament, Ballade pour prier Notre Dame*, vv. 896-898, 902, in François Villon, *Opere*, a cura di E. Stojkovic Mazzariol, Milano 1981, pp. 98-100, cui rimando anche per biografia e apparati critici. In generale, è ancora di grande suggestione J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, introduzione di E. Garin, Firenze 1985 (ed. or. *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem 1919). La notizia dell'allestimento sull'Arno del 1303 è nella vita di Buffalmacco scritta da Vasari.





17 **ALANO DI LILLA**

Lilla, verso il 1128 – Cîteaux, 1202

Ogni creatura del mondo,	Omnis mundi creatura
Al pari di un libro o di un dipinto,	Quasi liber et pictura
Funge per noi da specchio,	Nobis est in speculum
È della nostra vita, della nostra sorte	Nostrae vitae, nostrae sortis,
Del nostro stato, della nostra morte	Nostri Status, nostrae mortis
Una fedele riproduzione.	Fidele signaculum.
Il nostro stato ritrae la rosa,	Nostrum statum pingit rosa,
Al nostro stato appropriato commento,	Nostri status decens glosa,
Lezione per la nostra vita:	Nostrae vitae lectio,
Ché, quando fiorisce di primo mattino,	Quae dum primo mane floret,
Il fiore, sfiorito, poi appassisce	Defloratus flos effloret
Di vespertina vecchiaia.	Vespertino senio.

Nella traduzione di Carlo Donà, ho trascritto i primi dodici versi del *Ritmo sulla vanità del mondo* (*De vanitate mundi rhythmus*), di Alanus de Insulis, conosciuto in Italia come Alano di Lilla. Teologo e poeta, versatile al punto da essere definito *doctor universalis*, insegnò a Chartres e Parigi, si fece monaco cistercense e morì proprio a Cîteaux nel 1202. Ho detto conosciuto, ma non nel senso che le sue opere siano regolarmente lette e deliberate al di fuori di una cerchia di specialisti stretti. Già è molto che Alano sia un nome non oscuro. In verità il lettore italiano potrebbe conoscerlo attraverso la citazione che ne fa Umberto Eco nella prima giornata del *Nome della rosa*, quando Guglielmo da Baskerville, per esortare il discepolo Adso da Melk a cogliere i molti segnali disseminati da Dio nel gran libro del mondo, evoca appunto, in latino, i primi tre versi di questo componimento.

Per rendere visivamente un tema centrale nella poesia mediolatina come quello della caducità dei beni terreni (e dunque della vanità dell'uomo che in essi ripone speranze e aspettative), Alano insiste sulla corrispondenza allegorica tra la natura e il destino dell'uomo, per cui ogni cosa creata da Dio può essere figura dell'uomo o di un aspetto della vita dell'uomo. Dunque per Alano, come per ogni dotto medievale che si rispetti, il mondo è una foresta di segni che rimandano a qualcosa d'altro, e in genere parlano degli uomini e della loro finitezza, e di Dio e della sua onnipotenza. Il poeta, insomma, ci esorta a non fermarci alle apparenze, ma a cercare di capire meglio noi stessi attraverso quel che vediamo.

Ciò che dovrebbe indurci a una riflessione ulteriore, capace di abbracciare anche le arti figurative, è comunque il vocabolario adoperato da Alano. Fermo restando che i poeti medievali parlano di arti figurative e plastiche quasi sempre in termini assai generici, per non dire convenzionali. Quando dice che la pittura riflette l'uomo, Alano non sembra avere in mente una pittura particolarmente realistica: egli sta esprimendo un'idea generale sull'arte, non un orientamento stilistico. La vita e la morte dell'uomo sono rispecchiate da ogni creatura come se essa fosse un libro o un dipinto, per cui la creatura è un *signaculum* dell'uomo, cioè una sua riproduzione: ma potremmo intendere, forse più legittimamente, anche una sua figura in chiave allegorica. In tal senso la breve e intensa fioritura della rosa, che vive da mane a sera, sintetizza il fulmineo splendore di una vita umana che è davvero poca e povera cosa, se commisurata all'eternità.

Ma proprio il fatto che Alano ricorra all'immagine del libro e del dipinto (il termine è generico e convenzionale, dobbiamo intendere un'immagine dipinta su qualsiasi supporto) fa pensare che implicitamente egli ritenga che pure libri e dipinti sono lo specchio dell'uomo. Ovvero: se il mondo è un libro, è anche un'immagine, che riflette lo stato e la natura dell'essere umano. Per questo, dove il traduttore italiano dice che la rosa *ritrae* il nostro stato, Alano scrive che propriamente la rosa *dipinge* lo stato. Potremmo tradurre il verbo dipingere anche come raffigurare – o meglio, figurare – o più genericamente come riflettere o rispecchiare. Per Alano, dipingere è quasi un'operazione di filtraggio di una realtà che viene recepita da chi la guarda non tanto in termini meramente fenomenici, ma anzi squisitamente simbolici. Come dire che la pittura mostra una cosa, ma ne denota un'altra. E oltre la pittura troviamo l'uomo. In fondo, è un'eccellente ragione per occuparsi di arte, e soprattutto per trascenderne la superficie. La verità sta oltre l'epidermide delle cose, ma sotto quell'epidermide ci siamo noi.

A rendere visivamente questo concetto avrebbe pensato uno spirito inquieto di religioso, scrittore e miniatore, Opicino de Canistris, nato a Lomello presso Pavia nel 1296 e morto dopo il 1350 probabilmente ad Avignone, dove dal 1330 era scrivano alla Penitenzieria apostolica. Opicino scrive opere di vario argomento, tra cui il *Liber de laudibus civitatis Ticinensis*, elogio di Pavia ricco di informazioni storico-topografiche, e un'autobiografia illustrata da ben quattro autoritratti. Ma a sorprendere è soprattutto un vasto repertorio di disegni originali, brillanti e talvolta astrusi, conservati in due codici della Biblioteca Vaticana. Sembra che la grave malattia abbattutasi su di lui nel 1334, che gli lasciò paralizzata la

mano destra, gli abbia procurato in compenso una sorta di estasi mistica e visionaria, capace di rielaborare un bagaglio di fonti iconografiche ove gran parte avevano diagrammi e illustrazioni scientifiche. Della sua esuberanza visiva si è data anche un'interpretazione in chiave psicanalitica, ma essa par quasi rappresentare la difesa disperata ed esasperata di una fitta rete di corrispondenze simboliche tra gli uomini e le cose in una società che andava perdendo il senso del simbolo e dello spirito e la capacità di guardare oltre le apparenze epidermiche. Uno dei disegni più curiosi è una carta geografica dell'Europa mediterranea che sembra liberamente tradurre in nuovo linguaggio le caratteristiche dei mappamondi come, soprattutto, dei portolani, le carte nautiche che rappresentavano fedelmente le coste con tutti gli approdi. Ma basta ruotarla di novanta gradi per rendersi conto che le varie regioni d'Europa e d'Africa sono in realtà figure antropomorfe. E quando deve rappresentare la sua città, Pavia, le attribuisce addirittura la propria fisionomia (e viceversa). Pavia è l'autoritratto di Opicino perché l'autore si identifica con la sua città al punto da farsene completamente assorbire. Ma per raffigurare le cattedrali adiacenti di Santo Stefano e Santa Maria del Popolo, disegna con una fedeltà che per noi ha un prezioso valore di fonte (anche perché quanto ne restava delle facciate fu sciaguratamente distrutto nel secolo XIX). Nello spirito di Alano di Lilla, Pavia è specchio di Opicino, parla di lui e della sua storia. Ma è altrettanto vero il contrario: siamo anche noi a riflettere – a dipingere, dunque a rappresentare – tutto quel che ci circonda, sia esso opera della natura o dell'uomo: arte e architettura comprese. L'uomo non è soltanto ciò che mangia, come diceva Feuerbach. A meno che il cibo non comprenda anche ogni sorta di nutrimento spirituale. Noi siamo la nostra città e i nostri monumenti. Dunque ciò che ha prodotto la nostra storia.

Traggo i versi di Alano da Hélinant de Froidmont, *I versi della morte*, a cura di C. Donà, Parma 1988, pp. 130–133. Su Opicino, tra gli altri: M. David, *Opicino de Canistris e Galvano Fiamma: l'immagine della città e del territorio nel Trecento lombardo*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 339–361; A. Ja. Gurevič, *L'individualité au Moyen Age. Le cas d'Opicinus de Canistris*, in “*Annales. Economies, sociétés, civilisations*”, 48, 1993, pp. 1263–1280 (da collegare alle riflessioni del grande storico russo sull'individualità medievale, per cui vedi *supra*); K. Whittington, *Body-Worlds. Opicinus de Canistris and the medieval cartographic imagination*, Toronto 2014.

18 GIRALDO CAMBRENSE

Contea di Pembroke, 1146 – Hereford (?), 1223

Versatile intellettuale e poligrafo al servizio di Enrico II Plantageneto, re d'Inghilterra, il chierico Giraldo non era originario di Cambrai, come si potrebbe erroneamente pensare, ma della contea di Pembroke in Galles (Cambria, in latino), dove era nato nel 1146: dunque è noto anche come Giraldo (o Gerardo) il Gallesese, o Giraldo di Barri (perché la sua famiglia possedeva l'isolotto di Barri davanti a Cardiff). Accompagnandovi in missione il principe Giovanni (futuro re Giovanni Senza Terra, colui che concesse la *Magna Charta*) nel 1185, prese ad appassionarsi all'Irlanda, ove era già stato due anni prima: vi si fermò per più di un anno visitandola in largo e lungo, e raccogliendo materiali per un'opera geografico-antropologica, la *Topographia Hibernica*, e un'opera storica, l'*Expugnatio Hibernica*. Due lavori che si rendevano addirittura indispensabili, considerato che dell'Irlanda si sapeva ben poco oltre i confini delle sue coste. Sicché per gli europei (ma pure per gli inglesi), essa appariva come una terra incognita, favolosa e misteriosa, patria di monaci intrepidi e colonizzatori, da Colombano a Brandano, e culla di precoci esperienze spirituali: ma percepita ancora come oscura e selvaggia, in ogni senso decisamente "altra". La *Topographia*, che qui ci interessa come buona ragione, venne dunque composta negli anni 1186-1188, ma in seguito fu più volte aggiornata fino alla morte dell'autore, avvenuta nel 1223. Nel frattempo Giraldo aveva rivolto le sue attenzioni anche alla terra d'origine, scrivendo un *Itinerarium Kambriae* e una *Descriptio Kambriae* arricchita da una mappa del Galles disegnata proprio da lui (e purtroppo da considerare perduta).

Giraldo descrive il paesaggio in termini fisici e naturalistici, ma è molto attento a ogni segno, reale o leggendario, della presenza dell'uomo e del divino. Più che una corografia, la sua è un'antropologia culturale dell'Irlanda, che merita una lettura sistematica per brio letterario e ricchezza di informazioni. Così l'autore non manca di indugiare anche sui manufatti artistici di più ragguardevole qualità, specie se sono avvolti di un'aura soprannaturale. Tra i più importanti, un manoscritto miniato considerato miracoloso soprattutto perché ritenuto composto sotto la dettatura di un angelo. Il quale non si sarebbe limitato a ispirare il miniatore, ma gli avrebbe addirittura fornito modelli di pagine decorate da ricopiare, che l'artista avrebbe riprodotto grazie alla fede sua e a un dono divino: giacché al primo incontro con l'angelo si sarebbe dichiarato incapace di riprodurre disegni così raffinati, complessi e soprattutto per lui insoliti.

La storia è quasi un *exemplum* morale: per quanto abile, l'artefice umano non riuscirà mai a eguagliare la perfezione del sommo artefice, cioè Dio: affidandosi a lui potrà tuttavia avvicinarsi alla perfezione, arrivando là dove il possesso della sola maestria tecnica non lo condurrebbe. L'arte, insomma, ha bisogno di un valore aggiunto. Tutto questo sarebbe accaduto al tempo della vergine Brigida (Brigit), fondatrice nel secolo V del monastero di Kildare (Cell Dara) dove Giraldo vede il codice. Non è un caso che il gallese curioso ne proietti la cronologia fin all'origine del monastero, perché l'eccezionalità del volume consiste anche nella sua antichità, che comporta una forte distanza dai manoscritti che si confezionano al tempo di Giraldo. Si tratta di un libro di Vangeli: anzi, secondo Giraldo, della concordanza dei Vangeli canonici secondo san Girolamo.

Vi sono quasi tante figure diverse quante sono le pagine, assolutamente straordinarie per varietà di colori. Qui vedrai raffigurato il volto della maestà divina, là le mistiche immagini degli evangelisti, ora con sei, ora con quattro, ora con due ali: qui l'aquila, là il bue, qui la faccia di un uomo, là quella di un leone, e altre quasi innumerevoli figure che, a guardarle superficialmente e, come siamo soliti, con poca attenzione, sembrano più una macchia di colore che un intreccio, e non vi noterai sottigliezza alcuna, laddove invece non v'è altro che sottigliezza; ma se ti predisporrai con tutto l'acume degli occhi ad osservarli più attentamente e penetrerai con calma e a fondo nei segreti di quell'arte, potrai notare delle trame così delicate e sottili, così compatte e serrate, annodate e strettamente connesse, e dipinte con colori tanto freschi, che davvero dovrai dire che tutte queste cose sono state realizzate, piuttosto che dalla diligenza degli uomini, dallo zelo degli angeli.

Giraldo si compiace di praticare qui un genere letterario molto diffuso nell'antichità classica, la descrizione di opere d'arte (*ékephrasis*): non si tratta però di una descrizione convenzionale, perché si adatta perfettamente a un manoscritto anglosassone del VII-VIII secolo, tanto che si è voluto che Giraldo avesse visto il cosiddetto *Libro di Kells*, che oggi si trova a Dublino (Trinity College) e che nel XII secolo poteva effettivamente essere conservato a Kildare: un capolavoro assoluto della miniatura anglosassone, insieme ai libri di Durrow e Lindisfarne, e insieme un testo capitale per cogliere le profonde trasformazioni del linguaggio figurativo di quel che chiamiamo alto medioevo. O, meglio, di un certo alto medioevo che coltiva un ideale quasi astratto di figurazione, evidenziato proprio dal fatto che nelle pagine di manoscritti come il *Libro di Kells* le figure – tipo gli Evangelisti raffigurati quali viventi alati, come li ammira Giraldo – tendono a venire risucchiate

in una trama di intrecci e arabeschi che sarebbe ingeneroso ritenere decorativa, poiché rappresenta la vera sostanza dell'opera pittorica.

Ora, quel su cui merita ragionare non è tanto che Giraldo abbia visto un manoscritto che ai suoi occhi doveva certo appartenere ad epoca remotissima, quanto che ci suggerisca il modo migliore di guardarlo, e così di apprezzarlo in tutto il suo valore. Attenzione, ammonisce il cappellano regio (che qui si mette davvero a fare il critico d'arte in senso moderno): guai a fermarsi alle apparenze, perché quest'arte richiede tempo e un supplemento di impegno. Solo una contemplazione lenta rende giustizia alle infinite sottigliezze di una pittura che non può essere guardata superficialmente, come siamo soliti fare, pena la totale incomprensione di quel che guardiamo. In altri termini: non possiamo guardare un'opera del genere con gli stessi occhi che rivolgiamo a un'opera contemporanea, benché fisicamente gli occhi siano gli stessi. Non si può giudicare il *Libro di Kells* con la stessa unità di misura della *Bibbia di Winchester*: se i miniatori di Winchester si guardano bene dal dipingere come i miniatori di Kells, ciò non esclude che questi ultimi possano venire guardati e compresi nella loro corretta prospettiva storica anche dai contemporanei dei pittori di Winchester, e da ogni postero. Mentre nel nostro senso comune stemperiamo un passato ricco e sfaccettato nel medesimo contenitore denominato medioevo, per cui Kells e Winchester stanno nella stessa minestra, i medievali distinguevano già tra diversi medioevi e stavano attenti a non mischiare e confondere le zuppe.

Giraldo ci esorta a entrare in comunione con lo spirito dell'opera, seguendo il passo che l'opera richiede. Ogni opera ha bisogno di essere letta e giudicata secondo un parametro di giudizio commisurato a quell'opera, e non a un'altra. O, meglio: alla sua epoca, e alla sua cultura. Evidentemente al tempo di Giraldo, connotato dal gusto per una figurazione più diffusa e narrativa, dunque diversamente "regolare", non solo la percezione di un'immagine poteva essere più veloce, ma poteva concentrarsi sul riconoscimento dei soggetti anziché perdersi nella complessità dei segni. Ma per cogliere le infinite bellezze del codice di Kildare, c'è davvero bisogno di seguire il pennello in ogni suo meandro, e dunque lasciarsi cullare dal vortice di segni e colori. Provare a uscire un poco dal nostro tempo per entrare in quello del pittore.

Nella *forma mentis* di Giraldo, la lettura analitica dello stile di un'opera d'arte si applica a un manufatto prezioso e sontuario, ossia un manoscritto miniato molto più antico del tempo in cui Giraldo scrive, e dunque da guardare con attenzione diversa a quella che si riserva ad opere contemporanee. Merita rilevare che quando i medievali parlano di immagini non parlano

quasi mai di quelle che ai nostri occhi appaiono come le più originali e spettacolari del medioevo, ossia le sculture architettoniche. Se escludiamo il *Libro di Santiago*, non c'è in pratica alcun testo medievale che si soffermi a descrivere uno di quei portali scolpiti che ai nostri occhi rappresentano il documento più macroscopico e tangibile – quasi un manifesto di poetica – della civiltà figurativa romanica come di quella gotica. La scultura architettonica irlandese non doveva forse suscitare entusiasmi altrettanto fervorosi. Ma sembra di poter sottoscrivere che nel canone culturale di Giraldo un posto di riguardo avessero proprio i libri e le opere mobili, in cui preziosità e sottigliezza potessero manifestarsi in tutto il loro splendore proprio perché il ridotto spazio da amministrare offriva all'artista una sfida esaltante.

Quasi ottocento anni dopo l'epifania del manoscritto di Kildare davanti a Giraldo, la miniatura anglosassone torna di attualità come fonte principale di una delle più belle ed estrose copertine mai concepite per un disco di *progressive-rock*: quella di *Lizard* dei King Crimson (1970), disegnata da Gini Barris. Il suo programma iconografico è frutto in realtà di una contaminazione che attinge a miniature più tardive come a fonti extramedievali: ma la dominante è data dalle grandi iniziali ad intreccio, che citano esplicitamente i libri di Kells e Lindisfarne. I libri scritti dagli angeli continuano ad ammalciare ben fuori dal loro tempo, come avevano conquistato Giraldo.

Cito da Giraldo Cambrense, *Agli estremi confini d'Occidente. Descrizione dell'Irlanda* (Topographia Hibernica), a cura di M. Cataldi, Torino 2002. In *Il potere del Libro nero*, "Ristampa Dago", XII, 126, giugno 2013, Dago si perde nella lettura contemplativa del *Libro di Kells*, che nella finzione narrativa di Robin Wood si immagina essere stato a Lucca nel Cinquecento. Per Dago come per Giraldo, il manoscritto è una sorta di libro magico.

19 GERVASIO DI CANTERBURY

Canterbury, circa 1140 – Canterbury (?), circa 1210

Costruzioni e ricostruzioni di edifici medievali sono narrate in molte cronache del tempo, poche volte in maniera analitica e quasi mai in termini monografici. Celeberrimo è naturalmente il racconto che Suger, abate di Saint-Denis presso Parigi, fece dei molti lavori da lui stesso promossi per ingrandire e ammodernare una chiesa abbaziale che era luogo privilegiato di

sepoltura dei re di Francia (nel *De administratione*). Anche a mettere in conto la forte tendenza all'autolegittimazione da parte di Suger, vien da pensare che fosse soprattutto il luogo a richiedere una peculiare attenzione letteraria anche nel modo di narrare gli sviluppi del cantiere. Ciò vale senza dubbio anche per l'altra grande eccezione alla regola, ossia il *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*: in cui il monaco Gervasio spiega come la cattedrale di Canterbury andò semidistrutta da un incendio nel 1174, e come, perché, per mano di chi e con quali esiti se ne intraprese la ricostruzione, fino al 1184. A rendere ancor più prezioso il testo di Gervasio è l'importanza storica e artistica della cattedrale inglese, che di fatto rappresenta il primo efficace trapianto in terra britannica di una nuova architettura di ispirazione francese. Mettendo a frutto una competenza da effettivo conoscitore di edilizia, Gervasio descrive dunque l'arte gotica nel momento stesso della sua costruzione sul campo. Il *Tractatus* è soprattutto la cronaca viva di una sperimentazione e della sua ricezione, che non deve essere stata priva di traumi. Prove indirette ne siano due circostanze fondamentali: il primo architetto, Guglielmo di Sens, proviene da una città del nord della Borgogna (ma ormai quasi nell'Ile-de-France) che aveva generato una delle prime e più belle cattedrali gotiche; nel 1178, anche in seguito alle conseguenze di una rovinosa caduta, egli decide di abbandonare il cantiere e di tornare in patria per curarsi (e verosimilmente morirvi), venendo sostituito da un suo omonimo, ma di nascita inglese.

Le pagine di Gervasio sono fondamentali anche per mettere a fuoco una sorta di antropologia dell'architetto, lodato per la sua scienza ma esposto al peccato di superbia: sicché l'incidente sul lavoro, che doveva essere peraltro assai comune, assume quasi i contorni di una punizione divina: siccome nessun altro rimase ferito nel crollo del ponteggio, "contro il solo maestro si scatenò la vendetta di Dio o l'invidia del diavolo" ("in solum magistrum vel Dei vindicta vel diaboli desaevit invidia"). Il diavolo aveva certo da invidiarlo, perché le doti di Guglielmo fanno pensare che ne sapesse almeno quanto lui.

Advenerat autem inter alios artifices quidam Senonensis Willielmus nomine, vir admodum strenuus, in ligno et lapide artifex subtilissimus. Hunc caeteris omissis propter vivacitatem ingenii et bonam famam in opus susceperunt. Huic et providentiae Dei opus perficiendum commissum est.

Uomo molto ardito, e abilissimo in lavori in legno e pietra, Guglielmo viene ingaggiato per la vivacità dell'ingegno e la buona reputazione: è portatore di idee che devono venire negoziate con la committenza, e

possono incontrare resistenza da parte di chi è avvezzo a frequentare edifici diversamente congegnati. Ma è notevole che si cerchi un architetto capace e caparbio al di fuori dei confini di municipio. L'arte medievale è a un tempo localistica, perché vive in funzione del contesto, e universale, perché i suoi linguaggi vivono nella condivisione e nell'assenza di confini. Quando serve, ben venga un maestro forestiero con il suo bagaglio di idee, specie se sono nuove e funzionali. Così Guglielmo è a suo modo precursore del grande architetto che lavorerà per Edoardo I alla fine del Duecento, costruendo aggiornati e potenti castelli nel Galles e sulla frontiera con la Scozia: James of Saint-George, savoiaro d'origine e noto anche come Jacques de Saint-Georges d'Espéranche.

Del resto Gervasio non è per nulla reticente sulla bellezza della cattedrale distrutta dall'incendio, secondo un *cliché* narrativo molto frequente nel discorso medievale sull'architettura: per cui tessere le lodi dell'opera demolita o restaurata significa implicitamente esaltare la bellezza di quella nuova, e intanto evidenziare una continuità qualitativa dell'abbazia, della città o della regione. Non poteva tuttavia negare, per quanto non vi insistesse apertamente, che la cattedrale bruciata era quella dove nel 1170 era stato assassinato l'arcivescovo Tommaso Becket: sicché incendio e ricostruzione dovevano anche compensare e superare un terribile sacrilegio, restituendo al luogo una sacralità violata.

In un primo tempo, a dire il vero, si valuta la possibilità di restaurare l'edificio danneggiato, disperando di vedere il compimento di una fabbrica totalmente nuova (e immaginando un costo conseguente): almeno finché Guglielmo di Sens – al principio solo uno dei molti architetti francesi e inglesi convocati a consulto – non riesce a convincere i monaci che i pilastri sono ormai troppo indeboliti, e non c'è alternativa alla ricostruzione. Anche questo aspetto merita di essere sottolineato: il dibattito di Canterbury, che sembra prefigurare le discussioni sul cantiere del Duomo di Milano intorno al 1400, ci dice che in molti casi un edificio medievale è il frutto di una concertazione tra pareri diversi; e che una committenza avveduta sceglie l'uomo solo da porre al comando soltanto dopo aver fatto una valutazione attenta delle alternative.

Gervasio è molto impressionato dal sistema strutturale di archi ogivali, costoloni e vele raccordate dalle chiavi di volta, che evidentemente doveva rappresentare l'elemento di maggiore e più spettacolare novità nei riguardi della chiesa precedente, ancora coperta da un ragguardevole soffitto ligneo dipinto (“coelum ligneum egregia pictura decoratum”). Per questo, dopo aver scritto dei lavori del 1180, il cronista delinea una comparazione tra

il vecchio e il nuovo coro, ormai completato, per mettere in risalto gli elementi di novità: che non sono soltanto dimensionali, ma riguardano la moltiplicazione di sostegni e colonnine addossate, la fioritura di capitelli a fogliami laddove quelli antichi erano lisci, l'introduzione di costoloni, la comparsa di ben tre trifori, due nel coro e uno nel transetto, la maggiore altezza delle finestre, che favoriscono una diversa diffusione della luce. E specifica che il coro con deambulatorio si restringe verso l'abside maggiore perché Guglielmo ha deciso di lasciare in opera le vecchie torri dedicate ai santi Anselmo e Andrea. Certo, il nuovo dispositivo non concede molto spazio alla pittura su legno o su muro, ma ne apre di inattesi per l'arte vetraria: e un ulteriore cambio di passo è dato dalla maggior raffinatezza nel dettaglio e nelle profilature, tanto che prima la pietra sembrava lavorata con la scure, adesso col cesello ("ibi arcus et caetera omnia plana utpote sculpta secure et non scisello, hic in omnibus fere sculptura idonea").

Gervasio, insomma, senza svestire i panni del cronista, indossa ora quelli dello storico dell'arte: la cui missione, appunto, consiste nel fare confronti tra almeno due opere – in questo caso, due edifici – e mostrare in che cosa siano simili e in che cosa differiscano, e perché. La storia dell'arte è al tempo stesso il racconto e la spiegazione della metamorfosi delle forme. Attraverso i paragoni di Gervasio, riusciamo a intendere come la vecchia e la nuova Canterbury esprimessero ciascuna uno specifico linguaggio, e dunque una differente cultura. Quella nuova, che tra qualche decennio si sarebbe chiamata *opus francigenum* e nel rinascimento arte gotica (con disprezzo neppure troppo velato), colpisce per la novità razionale di un sistema strutturale che nell'accrescere la complessità dell'edificio lo salda in una coerente unità di linee, profili e materiali. Ora la cattedrale è davvero una perfetta macchina di pietra. Gervasio scrive perché si rende conto che la fine di una cattedrale e l'alba di un'altra sono di per se stessi fatti memorabili. Ma il modo in cui il processo si è sviluppato a Canterbury sta davvero cambiando la storia, e nulla potrà più essere come prima.

Gervasio di Canterbury, *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*, a cura di W. Stubbs, in *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*, LXXIII, I, 1879, pp. 3-29. Vedine i passi salienti in J. von Schlosser, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, a cura di J. Végh, Firenze 1992, pp. 252-265 (ed. or. *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896). Vedi anche P. Kidson, *Gervase, Becket and William of Sens*, in "Speculum", 69, 1993, pp. 669-691.

20 BONVESIN DA LA RIVA

Milano, circa 1240-50 – Milano, prima del marzo 1315

Non dobbiamo mai dimenticare che quella medievale, specie nei secoli XIII e XIV, era una civiltà cittadina che viveva in stretta simbiosi con il contado. Una civiltà che aveva fatto della bellezza dei centri urbani un traguardo da perseguire, e di questi centri delle opere d'arte ambientale che riflettevano il benessere delle comunità degli uomini. Questo è vero soprattutto per l'Italia, ove l'autonomia delle città e la densità della loro tradizione culturale disegnavano una civiltà effettivamente policentrica. Pochi testi – forse nessuno – ce ne trasmettono un'immagine altrettanto vivace e solenne di quella affrescata (la metafora pittorica non è fuori luogo, tanta ne è la fresca ricchezza di toni e colori) nel 1288 da Bonvesin da la Riva nel *De Magnalibus Mediolani*: una descrizione di Milano e delle sue, appunto, meraviglie, che si propone come elogio dell'operosità e delle virtù civili dei suoi abitanti. E che intende rivolgersi anche e soprattutto ai milanesi, perché non solo accrescano il loro orgoglio civico, ma sappiano riconoscere l'eccezionale valore del patrimonio che essi quotidianamente costruiscono e amministrano, e soprattutto difenderlo.

Il suo epitaffio funebre, già in San Francesco (perduto, ma noto da trascrizioni seicentesche) diceva che era terziario umiliato, maestro di grammatica, costruttore dell'ospedale di Legnano, autore di molti testi in volgare (ma *De Magnalibus* è in latino, come per suggellare l'importanza e l'altezza dell'argomento), e promotore, per primo, dell'usanza di suonare le campane all'Ave Maria. Un compendio biografico esemplare, in cui l'attività intellettuale e il mecenatismo convergono nella salvezza dell'anima e nella promozione di quel che potremmo definire il bene comune. Nella descrizione di Bonvesin, la forma di Milano non è tanto immagine, quanto sostanza. Non stupisce dunque che nella ricognizione del costruito egli attribuisca un ruolo fondamentale alle mura e ai loro connotati simbolici.

La pianta della città è rotonda, in forma di cerchio, e questa sua mirabile rotondità è un segno della sua perfezione. Un fossato di mirabile bellezza e larghezza circonda da ogni lato la città; non lo riempie uno stagno putrido o melmoso, ma acqua viva di sorgente, ricca di pesci e di gamberi; un magnifico muro lo delimita all'esterno, e un terrapieno all'interno. (...) Chi vorrà percorrere tutte le città del mondo, non riuscirà a trovare un'altra opera così imponente e di così mirabile bellezza.

La descrizione delle mura è certo un luogo comune della letteratura civico-elogiativa medievale: nel caso di Milano risale almeno al notevole *Versum de Mediolano civitate*, poemetto dell'età di Liutprando. Ma lo citava già Ausonio nel secolo IV (*Ordo urbium nobilium*, VII). Cortine, porte e torri riassumono l'immagine di una città che contiene mille ricchezze, ma che viene percepita innanzitutto dal suo involucro esterno. Quello di Milano non era perfettamente circolare, ma la regolarità del suo profilo viene accentuata per esaltarne un valore simbolico che attraverso i mappamondi rimanda all'iconografia della Gerusalemme terrestre e di quella celeste. Lo sapeva benissimo l'architetto senese che nel 1303 disegnò il progetto di fondazione di Talamone (una pergamena eccezionale, ora all'Archivio di Stato di Siena), altrimenti molto accurato e "oggettivo", attribuendo al nuovo borgo una cinta muraria dal tracciato circolare che non ebbe e non poteva avere alcun riscontro nella realtà, stante la conformazione del suolo e della costa. Una grande e bella città di questa terra, insomma, è tale perché riflette un luogo che non appartiene a questo mondo.

Bonvesin sottolinea la grandiosità dei palazzi comunali (il Broletto era relativamente nuovo, essendo stato costruito dal podestà Oldrado da Tresseno nel 1233), ma stranamente non indugia sulle chiese, con l'eccezione di San Lorenzo Maggiore (citata già dal poeta longobardo del *Versum*) e dell'abbazia cistercense di Chiaravalle, che nell'uberoso contado offriva a suo dire "lo spettacolo più strabiliante agli occhi degli uomini". A rendere memorabile San Lorenzo è un'antichità che esprime bene l'origine romana di una città che ostenta le vestigia del passato e da esse trae gloria. In tal senso le memorie classiche sono tessuto connettivo della contemporaneità milanese anche nella descrizione più tarda di Benzo d'Alessandria, che merita parimenti molte attenzioni.

Lo sguardo d'insieme è più importante dell'analisi di dettaglio, nella percezione di Bonvesin. In quanto organismo costituito da molte parti, in cui il tutto conta più di ogni singola parte, la città viene considerata una sorta di opera d'arte totale e organica: l'elenco dei monumenti non ha senso perché la città nel suo insieme è un monumento. Non c'è casa, ponte, torre, strada che non vi concorra. Dunque tutto deve essere degno di attenzione (anche per un milanese, o semplicemente un uomo, del ventunesimo secolo). E i cittadini ne sono al tempo stesso artefici, beneficiari e parte stessa dell'opera, perché la alimentano dall'interno. In questo senso anche i monumenti funerari diventano un indicatore molto eloquente di cultura e di ricchezza: i milanesi sono importanti perché hanno tombe importanti, e in gran numero.

(...) I nostri cittadini, così come in vita, così anche in morte mantengono alto il loro decoro e con grande pompa vengono sepolti. Di ciò è segno lampante il fatto che soltanto in città, nelle chiese e nei loro cimiteri, vi sono oltre duemila urne lapidee, alcune di marmo, altre di selce, altre di altri tipi di pietra, e ognuna è ricavata, insieme al suo coperchio che è del medesimo materiale, da un unico blocco di pietra.

Milano è dunque causa, riflesso e prodotto dell'intraprendenza, delle virtù e dell'operosità dei suoi abitanti. Ne scaturisce il profilo di una capitale economica che eccelle in non poche produzioni artistico-artigianali.

Bonvesin sembra dare per implicito che a Milano lavorassero fior di architetti e imprese edili, altrimenti sarebbe stato impossibile costruire e mantenere una città di così alto decoro architettonico. Però nelle sue enumerazioni di arti e mestieri sembra ignorare le botteghe di pittori, scultori e intagliatori. Ma non quelle degli armaioli, che dovevano fare di Milano una sorta di capitale mondiale del settore, assicurandole una notorietà e un prestigio che si sarebbero alimentati fin dentro il Seicento.

Dove mai al mondo potrà trovarsi un'altra città il cui popolo sia così ben dotato di armi di ferro? (...) Nella nostra città e nel suo territorio vi è abbondanza dei fabbri migliori, che ogni giorno fabbricano armature di ogni genere: i mercanti le vendono in numero incredibile nelle altre città, vicine e anche lontane.

I milanesi sono così ben vestiti e armati (e dunque devono ispirare ammirazione e incutere soggezione), e possono permettersi di vendere armi a chiunque, perché in città ci sono non meno di cento botteghe di corazzai, e Bonvesin non si mette neanche a contare i fabbricanti di scudi e di altre armi. Quasi un'industria, più che un artigianato di alto rango: che tuttavia stava nel canone di quelle arti cui era indissolubilmente legato il nome di Milano. Tanto da fare notizia più dei pittori e degli scultori.

Nel momento in cui insiste soprattutto sugli aspetti civici e laici dell'attività artistica e architettonica, e dunque parla meno di chiese che di mura e più di armi che di immagini, Bonvesin finisce per alludere a una gerarchia artistica un poco diversa da quella che talvolta ci rappresentiamo: che magari appartiene soprattutto a noi, e tuttavia estendiamo con qualche arbitrio al passato, anche quando riguarda luoghi che ci sono o ci dovrebbero essere familiari. Milano ha molte ricchezze, e tutte quasi in competizione reciproca: ma tra queste armi e armature occupano un rango di eccellenza.

Bonvesin è una lettura corroborante anche perché induce a riflettere sulla geografia storico-artistica, e sul valore del contesto. Per capire una cattedrale come una torre, un sepolcro come un portale, c'è bisogno innanzitutto di capire dove si trova e a chi si rivolge. Bisogna cioè ambientarla in un contesto, ridisegnargli intorno una città e intorno alla città una campagna. Questo non vale solo per le opere medievali. Ma forse nel medioevo il rapporto con il contesto è più intimo e intenso che in altre epoche e in altre culture: proprio per la specificità e la varietà dei contesti, e delle condizioni che essi pongono ai costruttori e agli artisti come ai committenti e al pubblico.

Bonvesin da la Riva, *Le meraviglie di Milano* (De magnalibus Mediolani), a cura di P. Chiesa, Milano 2009 (cito dalle pp. 27, 59, 125); M. Petoletti, *Milano e i suoi monumenti. La descrizione trecentesca del cronista Benzo d'Alessandria*, Alessandria 2004.





21 ADEMARO DI CHABANNES

Chabannes, 988 – Gerusalemme, 1034

Ma fino a che punto gli uomini del medioevo ci hanno lasciato dei suggerimenti sul modo di realizzare le immagini, e dunque anche sul modo di guardarle e valutarle? Mi riferisco qui non tanto agli scritti propriamente tecnici, che spiegano come macinare i colori, preparare una tavola o, più tardi, costruire un pinnacolo. E nemmeno a quegli scritti di impostazione liturgica, da Sicardo di Cremona a Durando di Mende, che spiegano tra l'altro il significato da attribuire ad ogni minima porzione dell'edificio sacro. Ma a quei passi che sembrano chiamare direttamente in causa lo stile, ovvero contengono una sorta di progetto testuale per realizzare un'opera figurativa. C'è mai stato qualche medievale che abbia materialmente suggerito come dipingere o scolpire un'immagine, indipendentemente dalla tecnica esecutiva? In altri termini: che percezione avevano i medievali delle loro opere d'arte, e con quale consapevolezza ne parlavano? Una domanda che non dovrebbe essere oziosa neanche per noi, come dimostra il racconto di Carver. In realtà, parlare di opere d'arte non è facile. Specie per gli artisti, che in genere dicono quel che ritengono di dire adoperando il loro specifico linguaggio.

Per questo diventa tanto prezioso quanto misterioso (e non soltanto perché non esiste più, e chissà se è mai esistito) il crocifisso di minuscolo formato che Ademaro di Chabannes descrive in una pagina famosa – ma non quanto ci aspetteremmo – del suo manoscritto conservato nella Biblioteca dell'Università di Leida, in Olanda, databile intorno al 1012, e comunque prima del 1034. Prezioso e misterioso perché Ademaro non dice di che materiale debba essere fatto: di sicuro, visto che ne fornisce le misure, era una microcultura sontuaria: un intaglio d'avorio, o una fusione in bronzo o in argento. Ma è altrettanto possibile che l'autore non avesse in mente una particolare tecnica, ma piuttosto un modello di figura, un tipo iconografico e un canone proporzionale, che potessero essere tradotti anche in materiali diversi. La peculiarità di questo scritto (dalla decifrazione tutt'altro che lineare) è che Ademaro fornisce istruzioni molto meticolose su come la figura deve essere costruita, proporzionata e atteggiata. Tanto puntuali che vengono integrate da alcuni disegni che forniscono spunti per annodare e drappeggiare il perizoma. Ademaro non si inserisce soltanto nella tradizione di libri di modelli (destinati, per esempio, a miniatori che devono riprodurre lettere ornate o figurate); sembra anzi fondare una tradizione parallela, quella dei libretti di istruzioni. Dico

sembra perché non sappiamo se il testo di Ademaro abbia effettivamente avuto dei precedenti, e quanto ci resta impedisce di sottoscrivere che questo genere sia davvero stato coltivato con continuità. D'altronde non è neppure ben chiaro a chi si rivolgesse: le indicazioni sono troppo specifiche per pensare a un puro esercizio intellettuale, ma si può restare perplessi davanti alla constatazione che un artista medievale, addestrato a imparare il mestiere sul campo da un altro artista, potesse aver bisogno di un manuale operativo. Forse Ademaro scrive per favorire la condivisione di un modello di crocifisso relativamente nuovo, che si andava elaborando in un tempo di grandi trasformazioni iconografiche, figurative e architettoniche, come i primi decenni del secondo millennio.

Monaco benedettino in Saint-Cybard di Angoulême e a San Marziale di Limoges, Ademaro è del resto personalità versatile di poligrafo amanuense che scrive cronache, compone versi e si cimenta col disegno, come testimoniano proprio i suoi manoscritti. E svolge una notevole opera di raccogliitore di fonti figurative disparate, codificandone un vocabolario che attinge a modelli carolingi come a esperienze contemporanee, alimentando quell'universo di forme che siamo soliti chiamare romanico. E muore, molto probabilmente, durante un pellegrinaggio in Terrasanta.

Le istruzioni sul modo di realizzare un'immagine a due o tre dimensioni potevano trovare anche un'altra e più vasta applicazione. Per esempio servire a una migliore didattica delle Sacre Scritture: non solo come ausilio alla mnemotecnica, ma anche a entrare nel merito di un testo da esplorare allegoricamente. Paradigmatico al riguardo è il *De Archa Noe* di Ugo di San Vittore, esemplare della capacità di lettura esegetica del testo biblico maturata all'interno della comunità canonica di Saint-Victor a Parigi (i cosiddetti vittorini, appunto). Per aiutare l'esplorazione intellettuale dell'arca di Noè e del suo simbolismo, Ugo suggerisce di disegnarla, e ne commenta il disegno durante il suo stesso farsi. Anche per chi viveva di parole, e fissava nella parola scritta il pilastro della conoscenza, la figura era comunque uno strumento attraverso cui innalzare quel pilastro. Disegnare significa prima di tutto conoscere ciò che si disegna, ed è questa forse la morale che accomuna il racconto di Carver alle istruzioni di Ademaro.

Influenzato dai Vittorini è il monaco premostratense scozzese Adamo di Dryburgh, ovvero Adamo Scoto, che scrive intorno al 1180 un commento allegorico alla descrizione del Tabernacolo (ossia, del primo Tempio) allestito da Mosè nel deserto, secondo la descrizione dell'*Esodo*. Del *De tripartito Tabernaculo* a quanto pare si conosce un solo manoscritto (conservato a Charleville), che tuttavia non contiene illustrazioni. La cosa non è

irrilevante, proprio perché l'originalità della lettura di Adamo consiste in un ritrovato – e, cosa affatto sorprendente, paritetico – rapporto fra testo e immagine. L'autore descrive infatti il Tabernacolo come se egli stesso e i suoi lettori ne avessero davanti una raffigurazione pittorica. Anzi, è Adamo stesso che immagina di dipingerla passo passo, non diversamente da quanto aveva fatto Ugo. In questo dipinto Adamo scrive, uno dopo l'altro, il significato allegorico di ogni singolo oggetto e di ogni singola immagine, disegnando così una sorta di mappa del simbolismo del luogo sacro e di tutti gli oggetti in esso custoditi, che serve prima di tutto a imparare e ricordare concetti piuttosto complessi. Ma impressiona l'argomento con cui Adamo giustifica quel che sta facendo:

Qualiter vero et per librum picturam, et per picturam librum intelligere possitis: vel qualiter, et quod in libro legetis, et in pictura videbitis, ad unam concordiam redigere debeatis, in epistola, quam praedicto abbati transmisimus, cujus et ad ista rogatu manum apposuimus, videbitis: quam et in capite libri scriptam invenietis.

Fine di tutto questo, insomma, è che il lettore possa intendere l'immagine attraverso il libro, e il libro attraverso l'immagine, perché sia la parola che la pittura esprimono con mezzi diversi le medesime verità, e dunque si sostengono a vicenda. L'arte figurativa, dunque, non è mera illustrazione della sola parola che conta, ma una via alla conoscenza che conta esattamente come la parola.

Adamo riprende l'orientamento di Ugo di San Vittore; ma anche in questo caso, non essendoci pervenuto nulla che possa rappresentare un'iconografia dell'Arca o del Tabernacolo come li volevano rappresentare Ugo e Adamo, resta la possibilità che questi disegni non siano mai stati effettivamente realizzati, e dunque siano stati pretesto per un brillante esercizio di descrizione retorica. Però non mancavano precedenti affini di un analogo rapporto didascalico e simbolico fra immagine e commentario, dove la scrittura si associa puntualmente alla figura.

Valga per tutti il *Liber Floridus* di Lambert di Saint-Omer, un'enciclopedia spirituale composta intorno al 1120 e incentrata sugli alberi come schemi simbolici fondamentali per organizzare allegorie a sfondo morale. Che sarebbero rimaste di ardua comprensione se i diversi manoscritti del *Liber Floridus* non avessero contemplato fior di illustrazioni in cui ogni albero, ogni ramo e ogni foglia erano associati a un concetto. Ademaro, Ugo, Adamo e Lambertino ci ricordano che l'arte medievale non è stata fatta soltanto da artisti figurativi in senso stretto. Ma pure che, a ben guardare,

non è nemmeno chiaro chi sia effettivamente un artista medievale. Specie quando sono poeti, filosofi e docenti a usare tecniche e linguaggi da artista.

Magistrale la lettura del brano di Ademaro fornita da A. Peroni, *L'“umbrositas” della pittura sacra medievale. Testimonianze per lo studio delle immagini di culto*, in “Studi medievali”, XLIV, 2003, 3, *A Claudio Leonardi*, pp. 1565-1598, che pubblica anche il testo originale e la sua traduzione. Sui diagrammi medievali, e in particolare quelli vittorini, vedi ora M. Rainini, *Symbolica theologia. Simboli e diagrammi in Ugo di San Vittore*, in *Ugo di San Vittore*, atti del convegno (Todi, 10-12 ottobre 2010), Spoleto 2011, pp. 285-337; Idem, *Il ritmo della storia: l'interpretazione simbolica dell'anno liturgico nei diagrammi del XII secolo*, in “Iconographica”, XIII, 2014, pp. 25-44.

22 **MAGINARDO**

Arezzo (?), fioriva nel 1026

Chi visita Arezzo può ammirare, tra le molte meraviglie, una grandiosa cattedrale gotica, innalzata dalle fondamenta nel 1273. La cattedrale precedente non si trovava sul sito di quella attuale, ma fuori dalla cinta muraria medievale, sul colle di Pionta (oltre la linea ferroviaria e non lontano dalla stazione, giusto per orientarci). La fece demolire Cosimo I dei Medici nel 1561 per esigenze difensive, ma da tempo l'edificio, oltre a non essere più cattedrale, era in accentuata decadenza. Eppure si trattava di un complesso molto antico e venerabile, tanto che Giorgio Vasari ne parlava ammirato come di uno dei documenti più significativi di una nuova architettura (che oggi definiremmo altomedievale) che serbava, sia pure in forme “corrotte”, la grandiosità dell'arte monumentale classica.

(...) il detto tempio, come si è potuto vedere a' tempi nostri, a otto facce, fabbricato delle spoglie del teatro, colosseo, et altri edifizii che erano stati in Arezzo innanzi che fusse convertita alla fede di Cristo, fu fatto senza alcun risparmio e con grandissima spesa, e di colonne di granito, di porfido e di mischi che erano stati delle dette fabbriche antiche, adornato. Et io per me non dubito, alla spesa che si vedeva fatta in quel tempio, che se gli Aretini avessero avuto migliori architetti, non avessero fatto qualche cosa meravigliosa; poiché si vede in quel che fecero che a niuna cosa perdonarono per fare quell'opera quanto poterono maggiormente, ricca e fatta con buon ordine; e perché, come si è già tante volte

detto, meno aveva della sua perfezione l'architettura che l'altre arti perduto, vi si vedeva qualche cosa di buono.

Vasari indugia sulla nobiltà e la preziosità dei materiali di cui l'edificio era rivestito e che vien da credere in buona parte di spoglio. Ma davvero singolare era il suo impianto, quello di una costruzione a pianta centrale e poligonale con un giro di sostegni interni: lo attestano alcune rappresentazioni grafiche anteriori alla demolizione, e soprattutto una pianta, quotata, di Giorgio Vasari il Giovane.

Entrambi non sapevano che il vecchio duomo di San Donato era stato consacrato dal vescovo Teodalo il 12 novembre 1032, ed era stato costruito per iniziativa del suo predecessore, Alberto, vescovo di Arezzo dal 1014 al 1023. Dunque non si trattava di un edificio così antico come voleva Vasari *senior*. Certo, si potrebbe sostenere che la cattedrale consacrata nell'XI secolo (dunque appartenente ai primi e propulsivi decenni di quell'architettura che a partire dal 1820 circa si suol definire "romantica") fosse frutto del mero restauro di un edificio precedente. Che ovviamente esisteva: ma il cantiere voluto da Alberto sembra essere stato ben più radicale e sistematico di quello dedito a un semplice aggiornamento degli spazi.

Egli infatti aveva mandato a Ravenna, dove era stato vescovo dal 1004 al 1014, un *architectus* perché studiasse la chiesa di San Vitale in modo da adoperarla come modello, ovvero termine di paragone, per la nuova cattedrale da ricostruirsi in Arezzo. Questo architetto si chiamava Maginardo e nel 1026 veniva compensato da Teodalo con beni e rendite per i lavori compiuti al servizio suo e del predecessore Alberto. Proprio il documento del 1026 dice che Maginardo "Ravennam ivit, et exemplar ecclesiae Sancti Vitalis inde adduxit atque solers fundamina in aula beati Donati instar ecclesiae Sancti Vitalis primus iniecit". Dunque costui avrebbe recato da Ravenna un *exemplar*, cioè un modello, della chiesa di San Vitale, e sulla base di questo modello avrebbe gettato le fondamentazioni di San Donato.

Di Maginardo non sappiamo altro, ma il poco che se ne conosce è sufficiente ad assegnargli un posto di tutto rispetto nella storia dell'architettura medievale. Non tanto per la sua effettiva statura di progettista e realizzatore, perché è arduo valutarla sulla base della frammentaria iconografia cinquecentesca di un edificio che non è più. Ma semmai perché la sua vicenda getta luce sul modo di lavorare degli architetti medievali, sul rapporto indissolubile che li legava ai grandi committenti, e soprattutto sulla loro sensibilità verso una tradizione. La vicenda di Maginardo comprende un processo che è alla radice stessa della creazione artistica e architettonica. Non c'è edificio,

dipinto, scultura, oggetto, nel medioevo come altrove, che non si richiami in modo più o meno esplicito ad almeno un altro manufatto già esistente. Per imitarlo, emularlo, superarlo, secondo i casi; ma sempre in rapporto dialettico con una tradizione. La nuova cattedrale di Arezzo deve conformarsi a un modello illustre, quello di San Vitale, da cui Alberto doveva essere rimasto molto impressionato quando era vescovo a Ravenna. Il sontuoso edificio del VI secolo era un paradigma di classicismo e di bellezza che già aveva ispirato un monumento altrettanto capace di rappresentare e al tempo stesso fondare una nuova cultura architettonica, come la Cappella Palatina di Aquisgrana: racconta Eginardo che fu proprio Carlo Magno a far venire marmi antichi da Ravenna per il nuovo cantiere, quasi a voler suggerire un *transfert* artistico e ideologico al tempo stesso tra le due capitali. Dunque San Vitale era un modello capace di nobilitare il San Donato non solo perché diverso dalla maggior parte delle chiese che si potevano allora vedere a sud dell'Appennino, ma anche perché occupava da secoli un rango molto elevato nel canone architettonico dell'Europa occidentale e mediterranea. E perché, forse, si voleva corroborare e legittimare l'antichità e la dignità della sede episcopale aretina proiettando la cattedrale nuova molto all'indietro nel passato. San Donato deve essere il nuovo San Vitale, e implicitamente Arezzo la nuova Ravenna.

La storia di Maginardo ci illumina anche sui viaggi degli artisti e sulla funzione determinante di certi committenti. L'architetto ha fatto un viaggio di istruzione, ma non di piacere: è andato a Ravenna per una ragione precisa, e ce l'ha mandato, anzi, il suo datore di lavoro. Che voleva una chiesa come San Vitale, e non come un'altra. Benché non si sappia quanto il vescovo abbia inciso sulle scelte progettuali in corso d'opera, vien da sottoscrivere che un committente come Alberto reclama di diritto una dignità di coautore, perché ha dettato fin dall'origine la linea politica del cantiere.

Ma il passato non poteva essere riprodotto puntualmente: doveva anzi essere commisurato al contesto, alla sensibilità del momento, alla configurazione dei luoghi. Nessuna opera d'arte o architettura medievale è mai una copia fedele, in senso moderno, di un modello, ma sempre una sua interpretazione. Chissà come era fatto l'*exemplar* di Maginardo. Forse un disegno su pergamena, forse un modello tridimensionale, magari ligneo. Certo, a confrontare le piante di San Vitale e San Donato si coglie una vaga similitudine, ma ci si rende conto che l'imitazione è ben poco letterale: ad Arezzo la pianta si deforma in senso longitudinale, mentre a Ravenna la centralità dell'impianto è molto più stabile. Sembra invece che essa abbia riguardato soprattutto le dimensioni dei due edifici, e i rapporti proporzionali tra le loro varie parti. Come se Maginardo fosse andato a Ravenna non tanto per "copiare" la sua

pietra di paragone, ma soprattutto per prenderne le misure. La fedeltà al modello valeva dunque sul piano propriamente concettuale e progettuale, e meno su quello esecutivo. Essa viveva nella mente, più che nelle pietre. Una volta proclamato il rapporto con il modello, percepito evidentemente come valore irrinunciabile, ogni edificio vive di vita propria.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1984, II, 1967, p. 16. Sull'assetto del gruppo episcopale del Pionta, vedi *Arezzo. Il Pionta. Fonti e materiali dall'età classica all'età moderna*, a cura di C. Tristano e A. Molinari, Arezzo 2005. Sulla civiltà figurativa aretina nel tempo romanico, vedi in generale *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta e P. Refice, Firenze 2010.

23 CARLO D'ANGIÒ

Parigi, 1226 – Foggia, 1285

I grandi committenti medievali sono naturalmente anche laici. Tra loro spicca una prima fascia di sovrani molto potenti a capo di nazioni forti, dagli imperatori ai regnanti di Francia, Inghilterra o Castiglia, che non di rado si servono dell'arte per corroborare e legittimare l'istituto monarchico. Quando a volere un'opera è il re, molto spesso i tempi di esecuzione si accorciano: e non solo perché l'opera deve essere praticabile in tempi brevi e medi, ma anche perché il re può spesso impegnarvi cospicue risorse economiche. Un castello ha bisogno di funzionare in poco tempo, per ovvie ragioni strategiche: non può accettare la lentezza e l'incompiutezza secolari che attraversano quasi sempre la storia delle cattedrali.

Se viene istintivo, anche per chi del medioevo ha solo un'idea vaga, pensare a Carlo Magno o a Federico II di Hohenstaufen, per rappresentare il nesso fra arte e potere regio ho scelto un personaggio che non sempre si associa alla civiltà architettonica e figurativa, e che almeno nei manuali scolastici nostrani è generalmente ricordato per il modo autorevole e pragmatico, sconfinante spesso nella brutalità, con cui fece suo e governò il Mezzogiorno d'Italia abbattendo definitivamente il partito ghibellino. Di fatto egli impedì quel primo tentativo di unità nazionale che Manfredi, figlio illegittimo di Federico II, stava cercando di realizzare e il papato non poteva tollerare: tanto da chiamare in proprio soccorso, appunto, il fratello del re di Francia,

che allora era conte di Provenza. Davanti a lui il coraggioso e sconfitto Manfredi rischia di sembrarci molto più simpatico, e non solo perché coltivava la poesia e amava le arti. Del resto il fratello maggiore di Carlo, Luigi IX, potrebbe illustrare assai meglio la figura del sovrano committente grazie a quel meraviglioso scrigno di pietra e di vetro per cui l'umanità dovrebbe serbargli gratitudine eterna quand'anche null'altro avesse fatto, ossia la Sainte Chapelle di Parigi. Eppure Carlo è figura familiare grazie ad Arnolfo di Cambio, che a Roma gli dedicò una nobilissima effigie assisa in trono (ora ai Musei Capitolini), divenuta un punto fermo nella storia della statuaria medievale e del ritratto occidentale. Già solo per questa ragione Carlo d'Angiò sarebbe una buona ragione per interessarsi del mondo che egli rappresenta.

Ma ve n'è un'altra che credo ancor più sostanziale. Nella sua lucida spietatezza, Carlo è stato anche un grande fondatore, non solo di monumenti e di città. Ma di un percorso culturale che ha ulteriormente saldato la civiltà nordica a quella mediterranea con esiti originali e altissimi. Per commemorare la vittoria di Benevento su Manfredi (1266) e quella di Tagliacozzo su Corradino di Svevia (1268) egli fonda nel 1274 due abbazie, entrambe dedicate alla Vergine: la prima a Realvalle (non vicino a Benevento, ma nei pressi di Scafati), la seconda a Vittoria presso Scurcola Marsicana, in pratica sullo stesso campo di battaglia. E a Napoli, sulla piazza del mercato dove viene giustiziato Corradino, fa costruire nel 1270 due chiese, Sant'Eligio e Santa Maria del Carmine. Due operazioni espiatorie e votive, che dichiarano al tempo stesso un significativo cambio di passo culturale. Questi cantieri segnano infatti la diffusione al Sud d'Italia di modelli franco-settentrionali in forme filtrate e semplificate, che si avvicinano ai primi veri cantieri gotici della Provenza, come Saint-Jean ad Aix e più tardi la Madeleine a Saint-Maximin: una tendenza alla sintesi e alla pulizia che può accordarsi con la tradizione locale, ma al tempo stesso restituisce la misura di un "gotico di esportazione" che poteva attecchire anche fuori dalla sua naturale culla dell'Ile-de-France. L'*exploit* sarebbe stato raggiunto sotto i successori di Carlo, cioè Carlo II e Roberto, con le grandi imprese del coro di San Lorenzo Maggiore, di Santa Chiara e Santa Maria Donnaregina a Napoli. Ma non ci sarebbe stato *exploit* senza queste decisive premesse.

Certo, le grandi fabbriche intraprese dagli svevi avevano già conferito una forte impronta internazionale all'arte del Mezzogiorno, ma soprattutto attraverso un grande razionalismo formale – specie nei castelli – e una tendenza classicista che rappresenta il tratto peculiare di quell'orizzonte culturale che siamo soliti chiamare "federiciano" (basti pensare a quel che era la Porta di Capua, e a quel che è ancora Castel del Monte). Ma la politica culturale degli

Angioini sposta decisamente l'attenzione verso modelli francesi che meglio rappresentano il gusto e la cultura dei nuovi potenti, e concorrono a legittimarli. Anche per questo la committenza carlina interviene pure su monumenti iniziati dagli svevi, mutandone decisamente l'aspetto. Valga su tutti l'esempio del castello di Lucera, dove il palazzo federiciano a pianta quadrangolare con cortile interno viene avvolto in fase angioina da una larga e spettacolare cortina scarpata, irta di torri, sotto la direzione di Pierre d'Angicourt, l'architetto più importante al servizio di Carlo I: documentato dal 1269 al 1304, si occupa non per caso soprattutto di fortificazioni, che forse più delle chiese, in questo primo tempo del nuovo corso, richiedono un grande sforzo di adeguamento progettuale. Più vicina a una tradizione locale, a sua volta aggiornata sui cantieri svevi, è invece la ristrutturazione del santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo sul Gargano, voluta sempre dal re, che comporta uno scalone di accesso dalla piazza e un campanile prismatico datato 1274: forse perché ne sono autori due maestri pugliesi, Giordano e Marando.

Ma Carlo è stato anche un fondatore (o, meglio, rifondatore) di città. Il medioevo, ben lo sappiamo, non si limita a costruire sull'esistente, ma talvolta pianifica e innalza dal nulla borghi rurali e fortificati, e persino interi centri urbani. Il fratello di Carlo, Luigi IX, fonda così la meravigliosa Aigues-Mortes, in Provenza, che raggiungerà tuttavia la forma attuale solo con i suoi successori. L'avversario, Manfredi, una nuova cittadina portuale che rimpiazza l'antica Siponto, in Puglia, e porta ancora il suo nome (Manfredonia, appunto). Già costruendo Castel Nuovo sul fronte del mare Carlo cambia volto a Napoli, determinandone lo sviluppo urbanistico. Ma a lui si deve l'intervento decisivo in un processo che era in corso da alcuni anni, era stato formalizzato da Corrado IV e frenato dalla distruzione ad opera di Manfredi, e riprende grazie al sovrano angioino con sistematicità da allora interrotta soltanto dai terremoti: quello della fondazione dell'Aquila.

La città di fatto non esisteva fino alla metà del Duecento, quando comincia a popolarsi facendo convergere nel suo sito gli abitanti di borghi e castelli del circondario, che conservano nelle nuove chiese l'intitolazione di quelle d'origine. L'assetto urbanistico dei quartieri centrali e principali, con una ripartizione ben dosata di spazi religiosi e laici, e un tracciato a maglie il più possibile ortogonali che ha il suo fulcro nell'enorme piazza mercatale su cui si affaccia il duomo, è invece frutto di una politica angioina che voleva ai confini del regno una forte città fedele al potere centrale e sottratta ai poteri locali, che si indeboliscono nella misura in cui si rafforza un'idea di abitato fortemente inclusivo. Gli aquilani si radunano (e dunque diventano tali) abbandonando le piccole comunità per fare una

sola comunità molto più grande, che si riconosca anche e soprattutto nella bellezza di un nuovo tessuto urbano e dei suoi monumenti, tutti costruiti *ex novo* ma non privi di storia. Perché la loro storia parte da quella dei monumenti del territorio da cui discendono.

Ancora oggi impressiona il novero di edifici aquilani ben leggibili, specie in esterni, nella loro fiera fisionomia due-trecentesca malgrado distruzioni, rifacimenti e restauri: essi mediano fra la tradizione romanica locale e le suggestioni francesizzanti che potevano venire dalla capitale e che si concretizzano soprattutto nell'ornato. Ma l'edificio cardine del medioevo aquilano e della stessa storia civica, Santa Maria di Collemaggio, pur iniziata nel 1287 e molte volte rimaneggiata, risente dell'ispirazione angioina perché il suo impianto par guardare con profitto a quello di Santa Maria della Vittoria (peraltro oggi in rovina, come Realvalle).

E impressiona, naturalmente, il senso civico sprigionato da un singolare monumento di architettura scolpita, ovvero di scultura ambientale, che riassume mirabilmente l'idea di un'arte pubblica al servizio della collettività. Alludo alla celeberrima fontana delle novantanove cannelle (tanti erano, secondo tradizione, i castelli che fondarono L'Aquila), costruita nel 1272 dal maestro Tancredi da Pentima di Valva, ricordato nell'epigrafe insieme al governatore regio, Lucchesino da Firenze, diretto promotore dell'opera. La fontana è stata molto rimaneggiata nei secoli, e solo una parte dei mascheroni scolpiti può ritenersi duecentesca (e ancora indebitata con i cantieri svevi): molti sono del tardo Cinquecento, e parecchi ottocenteschi. Nel XIII secolo probabilmente la fonte aveva un solo prospetto, e non era ancora diventata la piazzetta trapezoidale chiusa da tre pareti che conosciamo oggi. Ma già allora l'epigrafe esaltava il fatto che "la nuova città gode della nuova fontana e anche dell'antico fiume". Così chi guarda l'opera non deve ammirare tanto quel che vede, "ma i suoi patrocinatori, che il lavoro e la probità fecero diventare coloni di Aquila". Nella fontana di Tancredi c'è tutto il senso della gioventù e della ferezza di una civiltà di costruttori, espressa da un forte spirito comunitario incoraggiato dall'autorità suprema. E c'è un'idea molto moderna di arte pubblica, imbevuta di aria e di sole come di pioggia e di vento. Se anche non vi fossero protomi scolpite, il rapporto tra l'atmosfera e la geometria del recinto aperto ne farebbe in ogni caso un'opera straordinaria.

Uno scrittore curioso di luoghi e spazi mentali come Giorgio Manganeli era molto sensibile ai valori formali degli edifici romanici e gotici, in particolare quando sembravano sottintendere una logica astratta e assoluta, come per lui quelli abruzzesi. Tanto da definire la cattedrale di Atri, specie

per via della sua larga facciata a paravento, una “mole di indimenticabile potenza geometrica”. Manganelli vedeva nell’Aquila una città polifonica in cui non prevale un solo stile. Perché

Come dappertutto in Abruzzo, L’Aquila ebbe una gagliarda stagione romanica, che maturò in una sontuosa ricchezza, avvolgendo le sue chiese in una rete di fitti, ripidi itinerari, strade, scivoli, coste, che nei secoli vennero a infittirsi di una straordinaria presenza urbana, edifici pubblici e privati, case, palazzi, dimore che fanno di fortezza, dimore agiate, consolate dalla grazia appartata di incantevoli cortili, poi palazzi barocchi, grandi balconate, lunghe finestre verticali, portali schietti o fastosi: una proliferazione edilizia di grazia e gagliardia.

(...)

Mole astratta, levigata, di dura geometria, forte di enormi sproni con angoli che sembrano lame, il castello, sebbene arrivato quassù tre secoli dopo la nascita della città, ne è diventato la summa grafica, il colmo costruttivo, quasi lo stemma. Si ha l’impressione, mitica e dunque a suo modo vera, che L’Aquila si sia svolta tra castello e cattedrale, due luoghi di difficile nobiltà. Ho scritto che il castello è “arrivato”; e veramente ha qualcosa di metallizzato, l’immagine di una macchina impietosa calata aquilescamente dallo spazio.

Un formidabile castello cinquecentesco sublima e sintetizza l’essenza di una città composita, ma inventata dal medioevo. Manganelli non ha potuto assistere alla devastazione scatenata dal terremoto del 2009, e allo scempio che ne è seguito. Quella polifonia di origine gotica è stata di fatto negata e mentalmente rimossa, anche se fisicamente è ancora in piedi, ed è in fase di lento recupero. Un paese con pretese di civiltà e modernità ha tollerato intanto che una regione schiantata dal terremoto fosse ridotta a scenario di volgari passerelle egocentriche ed egolatriche, e che un centro storico come quello aquilano giacesse abbandonato senza una reale e immediata prospettiva di restauro, sacrificato a favore di velleitari villaggi che non potranno mai diventare né *towns* né *new*, perché non li ha ispirati nessuna vera cultura urbanistica e perché le palazzine cementizie che le popolano non hanno vissuto la storia di quelle case adesso in rovina. E rappresentano l’inverso del processo fondativo, inclusivo e centripeto, del centro medievale: i novantanove castelli cessano di essere città, si ridistribuiscono nei contadi ma non possono più ridiventare comunità. La missione dell’Aquila è sempre stata quella di riunirsi per fare una città, non quella di separarsi per disfarla. Ma a lasciar morire una città si uccide la memoria, si uccide la vita.

Ormai ogni giorno abbiamo esempi di tracolli paesaggistici e monumentali che sono prima di tutto morti civili. Un uso più regolare del pensiero e della critica, una seria riflessione sul rapporto fra architettura e ambiente, e una più meditata consapevolezza dei monumenti medievali e della loro storia, avrebbero aiutato a impedire che il paesaggio aquilano (e quello sardo, campano, siciliano, ligure, toscano, a ogni frana e ogni alluvione) andasse tanto in malora; e a orientare strategie di conservazione, ricostruzione e sviluppo che privilegiassero integrità, benessere e identità dei cittadini. Occuparsi di più e meglio di arte romanica e gotica contribuisce insomma a salvare delle vite. Non per niente Carlo d'Angiò, che di vite ne ha tolte tante, gli edifici gotici li ha costruiti.

Giorgio Manganelli, *La favola pitagorica. Luoghi italiani*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2005 (cito dalle pp. 122, 130-131; i testi sull'Abruzzo qui raccolti risalgono al 1987). Fonti sulle origini dell'Aquila sono raccolte in C. De Matteis, *L'Aquila magnifica citade. Fonti e testimonianze dei secoli XIII-XVIII*, L'Aquila 2009. Sulla fontana: F. Bologna, *La Fontana della Riviera all'Aquila detta delle "novantanove cannelle"*, L'Aquila 1997. Vedi ancora A. M. Reggiani, *L'Aquila, una storia interrotta. Fragilità delle architetture e rimozione del sisma*, Roma 2012. Sulla committenza di Carlo d'Angiò e dei suoi successori è fondamentale C. Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005 (ed. or. *The Stones of Naples: church building in angevine Italy, 1266-1343*, New Haven, London, 2004).

24 UTA DI NAUMBURG

Ballenstedt, circa 1000 – Meissen, 1046

Insieme alla *Dama con l'ermellino* di Leonardo, una nobile signora del medioevo sassone è la donna della storia dell'arte con cui un famoso semiologo e scrittore italiano uscirebbe volentieri a cena. Non ci voleva certo una battuta di Umberto Eco, ormai vecchia di qualche anno, per fare di Uta di Naumburg un'icona *pop*. Basti rammentare che come i nazisti la presero a modello di un prototipo di bellezza femminile ariana, così Walt Disney ne fece la fonte fondamentale per l'iconografia della malvagia regina di Biancaneve, con efficace ribaltamento dei ruoli (la vera Uta non aveva così cattiva reputazione, per quanto fosse stata persino accusata di stregoneria): ed è la matrice di Crimilde nella seconda parte dei *Nibelunghi* di Fritz Lang (*Die*

Nibelungen: Kriemhilds Rache, cioè *La vendetta di Crimilde*, 1924). Ma anche nel discorso pubblico sulla storia dell'arte medievale l'immagine della celeberrima statua colonna nel coro della cattedrale di Naumburg è un luogo comune ricorrente che vuole esprimere bellezza e realismo, ovvero alludere a misteri e segreti insondabili che il medioevo sembra inesorabilmente trascinare.

Nobiltà del portamento, armonia mai banale dei lineamenti, controllo della gestualità (tutta concentrata in quella mano sotto il manto, che accenna a proteggere il volto e la persona), vaghezza dell'espressione (che assume sfumature diverse e contrastanti, dalla serenità all'inquietudine e dalla seduzione all'alterigia, secondo il punto di vista o l'incidenza della luce) concorrono a costruire l'immagine di una donna affascinante anche secondo i canoni nostri; e intanto contraddicono, se ancora ce ne fosse bisogno, il luogo comune di un'arte medievale tutta presa da astrazioni simboliche e incapace di guardare la realtà. In verità il suo anonimo autore, che convenzionalmente si suol chiamare Maestro di Naumburg, sembra essersi guardato intorno per modo di dire. O, meglio, a modo molto suo.

Come tutti gli altri margravi, fondatori e benefattori della cattedrale effigiati nella spettacolare sequenza di statue-ritratto del coro, anche Uta indossa vesti che convengono alla metà del Duecento, il periodo in cui lavora l'*atelier* di questo grande scultore che si era probabilmente formato a Reims, aveva lavorato a Bassenheim e Magonza, e poi lavorerà ancora a Meissen. E le sue fattezze, come quelle di tutti gli altri, sono tanto puntuali da far pensare a veri e propri ritratti in senso moderno, molto meno idealizzati di quanto è solito fare un artista medievale quando deve raffigurare un personaggio storico, sia pure un suo contemporaneo. Il punto è che se Uta e compagni somigliano a persone vere, queste persone non sono i personaggi raffigurati, che erano morti da decenni, per non dire da secoli. La stessa Uta di Ballenstedt (come è più appropriato chiamarla), nacque intorno al 1000 e sposò nel 1026 il margravio Ekkehard II di Meissen, raffigurato accanto a lei; entrambi morirono nel 1046 per un'epidemia. Nel 1024 Ekkehard e il fratello Hermann avevano fondato ai piedi del loro castello una collegiata che nel 1032 era diventata cattedrale. Ne consegue che il maestro non poteva avere idea alcuna della reale fisionomia di Uta e di Ekkehard, e anche se fossero esistiti loro ritratti da cui prendere spunto è da crederli difficilmente caratterizzati in senso così naturalistico. Ma forse neppure si è posto il problema. Piace anzi pensare che il suo obiettivo fosse quello di far sembrare vivi e verosimili Uta e tutti gli altri, e non di mostrarli per ciò che erano stati. Per farlo non c'era modo migliore che attualizzarli in ogni senso. Dunque tutti gli uomini illustri di Naumburg sono frutto di un patto tra l'artista e

il pubblico: essi sono morti e sepolti, ma li si rappresenta come fossero persone vive del nostro tempo. E magari qualcuno di loro somigliava davvero a persone riconoscibili e identificabili. In ogni caso, quel che a noi sembra strenuo realismo discende da un notevole talento per il pathos espressivo ma pure da una propensione altrettanto sensibile per l'anacronismo.

Uta non è soltanto una presenza ammaliante e seduttiva, che può farci perdere nel suo sguardo. È un'ottima ragione per studiare l'arte del medioevo perché ci invita a non fermarci alle apparenze, e a ricondurre sempre al contesto e al frangente storico ogni idea di realismo. Ma anche a riconoscerlo in tutta la sua potenza creativa, e a coglierne le ricadute a grande distanza. Se Uta ha saputo parlare a Disney come ai nazisti, ciò si deve non solo alle idee di medioevo che costoro si sono costruiti, ma anche al modo in cui il Maestro di Naumburg ha costruito il suo messaggio.

In questo messaggio c'è anche una riflessione sul ruolo dei committenti, ovvero di tutti coloro che hanno contato, nel cantiere e nella storia di una cattedrale. A Naumburg è impressionante che a ciascuno di loro sia dedicata una statua, e che nel coro, oltre il tramezzo (che i francesi chiamano *jubé*, gli inglesi *screen* e i tedeschi *Lettner*), le uniche immagini plastiche siano le loro. Il *Crocifisso* con i *Dolenti* e gli episodi della Passione stanno invece sul fronte del *Lettner*, aperto da un portale acuto come fosse una specie di facciata interna. Il coro è dunque anche un eccezionale sacrario memoriale che celebra il culto dei committenti laici. Di questi, quattro su dodici sono donne. Poche, ma di peso: non per niente le vere coppie fondatrici, Ekkehard-Uta ed Hermann-Reglindis, fiancheggiano l'altare in posizione privilegiata rispetto agli altri otto illustri.

Possiamo romanzare all'infinito sulla bellezza di Uta, sul suo apparente distacco dal marito (non si guardano e scrutano lontano, e tra loro ci sono pur sempre spada e scudo), e in definitiva dal mondo: ma se Uta si trova lì, è perché il contributo suo e delle altre donne, Berchta, Gerburg e Reglindis, alla genesi e alla fioritura della cattedrale di Naumburg non è stato inferiore a quello degli uomini. Non voglio addentrarmi in una lettura del medioevo in termini di genere, ma soltanto rilevare che l'arte medievale sembra spesso una questione per soli uomini, in cui le femmine sono essenzialmente le vergini e le sante che i maschi dipingono e scolpiscono; o amano idealmente e castamente, se sono cavalieri e trovieri.

Uta e le sue compagne attestano che le cose non stavano esattamente così, e che pur su un orizzonte di largo maschilismo esisteva uno spazio femminile importante sia a livello di committenza e patrocinio sia nella fase più propriamente creativa. Matilde di Canossa, Eleonora d'Aquitania,

Maria di Francia e Christine de Pizan ci rammentano che il contributo delle donne potrà anche essere episodico e tutt'altro che regolare, ma non è mai elementare né irrilevante, specie se queste donne di estrazione medio-alta rappresentano la spina dorsale del pubblico colto (e magari amministrano potere). Il più bel manoscritto degli anni intorno al 1200, il *Salterio* del Musée Condé a Chantilly, è legato al nome della regina Ingeborga di Danimarca, ripudiata da Filippo Augusto di Francia. Una delle grandi porte al simbolismo iconografico del tardo XII secolo è il manoscritto di Herrada di Landsberg noto come *Hortus Deliciarum*. Si capisce ben poco della poesia e della spiritualità medievali (specie quando alimentano visioni che ricadono sulle immagini) senza avere una certa idea di Ildegarda di Bingen. E la storia intellettuale del XII secolo (come la storia dell'amore) sarebbe altra cosa senza Eloisa.

Sul versante produttivo c'erano arti, come la tessitura e il ricamo, in cui la presenza femminile era sensibile e documentata: così nella Genova duecentesca operavano ricamatrici d'oro in fili, e una Mabel (proveniente forse dall'abbazia di Bury Saint Edmunds ma attiva a Londra) lavora per Enrico III d'Inghilterra dal 1239 al 1256 ricamando paramenti liturgici, uno stendardo e chissà che altro ancora: i suoi lavori in *opus anglicanum*, arte in cui i laboratori inglesi eccelleverano sì da guadagnarsi vasto prestigio internazionale, dovevano essere di qualità tanto alta e preziosa da meritare da parte del re una riconoscenza d'eccezione: così nel 1256, forse a fine carriera, riceve da Enrico sei misure di stoffa e soprattutto una pelliccia di coniglio per abbellire una veste: un segno di riguardo che i sovrani riservavano a persone speciali.

Siamo partiti da una *Bustina di Minerva*, l'ormai classica rubrica di Eco sull'*Espresso*, la cui citazione è finita sulla quarta di copertina del secondo volume del manuale *Le ragioni della bellezza* di Antonio Pinelli (che difatti ha in copertina il volto di Uta): U. Eco, *Specchio delle sue brame*, in "L'Espresso", 23 novembre 2007 (<http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2007/11/23/news/specchio-delle-sue-brame-1.6227>): vi si divaga intorno a S. Poggi, *La vera storia della Regina di Biancaneve, dalla selva Turingia a Hollywood*, Milano 2007). In generale, sul Maestro di Naumburg: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, 2011, catalogo della mostra di Naumburg, 2 voll., Petersberg 2011. Vedi inoltre A. Pinkus, *Sculpting Simulacra in Medieval Germany, 1250-1380*, Farnham 2014. Una panoramica ampia sull'universo femminile nel medioevo è offerto da *Women in the Middle Ages. An Encyclopedia*, a cura di K. M. Wilson e N. Margolis, Westport-London 2004, due corposi volumi che non degnano Uta di una sola riga.





VISCVI SEGVIT PAVITRANIE DINO DNE G GIVK



IBI DE DE VIT PRELI VA GADAY
S ET POPVLI HINE ON QO T
C HIRV QO LOBIT SE GON ETO



25 PUBLIO VIRGILIO MARONE

Andes presso Mantova, 70 a. C. – Brindisi, 19 a. C.

Nel medioevo Virgilio non è soltanto un sommo poeta e la guida di Dante Alighieri nel viaggio ultraterreno. È piuttosto un mago (per non dire un negromante) costruito su misura per il medioevo, che non per niente le fonti classiche non conoscono affatto. Anzi, il mago di stato per eccellenza. Infatti le sue magie, prevalentemente bianche, avrebbero riguardato soprattutto luoghi e oggetti; e avrebbero badato a salvaguardare il benessere e la sicurezza di intere città. Una magia dunque non individuale ma collettiva, investita di una sorta di missione civica che attraversa il tempo ben oltre la morte del suo autore, vivo in eterno perché essa dispensa i suoi effetti nei secoli dei secoli. Questo doveva accadere in misura speciale a Napoli, che sarebbe stata letteralmente fortificata dalle trovate dell'autore dell'*Eneide*.

Per esempio vi si credeva che Castel dell'Ovo mai sarebbe crollato perché nelle sue fondazioni Virgilio aveva apparecchiato un talismano che avrebbe dovuto garantire solidità alla fortezza purché si fosse mantenuto intatto: un uovo (da cui il nome dell'edificio) messo in una caraffa a sua volta chiusa in una gabbietta di ferro. Adenet le Roi, uno dei maggiori divulgatori della leggenda virgiliana, narra nel *Cleomadés*, romanzo in versi compiuto nel 1285, che Virgilio avrebbe collocato addirittura due castelli in mare sopra altrettante uova; e con tanta mirabile abilità che il castello sarebbe miseramente crollato non appena si fosse rotto l'uovo. Qualcuno volle fare il tentativo: ed è per questo che a Napoli – dove ancora si parla, assicura Adenet, della distruzione dell'altro – c'è un castello solo (ma con tanto di uovo all'interno).

Corrado di Querfurt, che visita Napoli nel 1194, resta colpito, tra molte bizzarrie magico-profilattiche, da una mosca d'oro grande come una rana, capace di tenere lontane dalla città le mosche vere che infestavano le paludi circostanti. Noto è che la mosca sia collocata su una porta urbana, e che la sua natura portentosa venga attribuita a una magia di Virgilio: una sorta di palladio civico, insomma. Meno efficace si sarebbe rivelato un altro amuleto virgiliano, una misteriosa ampolla che avrebbe dovuto proteggere la città dai nemici ma non impedì alle truppe imperiali, ricorda ironicamente Corrado, di occuparla e di abbatte le mura. Del resto Corrado non era un pellegrino sprovveduto, ma il vescovo di Hildesheim e il vicario dell'imperatore; e il suo scetticismo ci suggerisce che i medievali saranno stati propensi a credere a molte cose e a tramandare storie più o meno fantasiose, guardando ogni immagine appena fuori dai canoni come il frutto di un prodigio; ma non per questo non hanno mai esercitato il metodo del dubbio.

A divulgare il mito virgiliano concorrono d'altronde svariate fonti: una delle più singolari è il terzo libro degli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury, una sorta di enciclopedia di storie mirabili e singolari (dai fenomeni naturali alle apparizioni di fantasmi), che ai nostri occhi delinea un vivacissimo repertorio dell'antropologia culturale del medioevo. Gervasio è un funzionario di primo rango: almeno tra il 1194 e il 1217 ricopre ad Arles la carica di giudice del conte di Provenza e poi di maresciallo della corte imperiale, nominato da Ottone IV di Braunschweig; ma in precedenza aveva fatto pure il professore di diritto a Bologna. Gervasio attribuisce a Virgilio le terme di Pozzuoli, ma anche la magica difesa di Porta Dominica a Napoli, munitissima perché sotto il suo selciato il poeta-mago avrebbe racchiuso serpenti velenosi, scongiurando così la presenza di rettili micidiali all'interno delle mura. Sul Monte Vergine, Virgilio avrebbe addirittura allestito un giardino dove si trovava la statua bronzea di un trombettiere che riusciva a rovesciare il vento ogni volta che soffiava da sud, con il vantaggio di attenuare l'effetto dell'austro sulla terra vulcanica nei mesi più caldi, salvaguardando così i raccolti. La statua magica non è dunque soltanto una patrona, ma un'effettiva promotrice dell'agricoltura e dell'economia. "Da quando – constata Gervasio non senza amarezza – questa statua o si è sciupata per il tempo, o è stata demolita per cattiveria degli invidiosi, gli antichi danni sono tornati a verificarsi frequentemente".

Le magie di Virgilio erano destinate pertanto a fabbricare e far funzionare difensori inanimati la cui funzione – profilattica ma anche rappresentativa – corrispondeva a quella dei talismani urbici miranti a corroborare e celebrare il potere e costruire un'identità cittadina attraverso una forte connotazione apotropaica che finiva per dar luogo a una sorta di religione civica. Questo era il destino di parecchie statue classiche ammirate nelle città italiane, a cominciare dal cosiddetto *Marte* di Firenze, travolto però da una piena dell'Arno nel 1333: Giovanni Villani riferisce che la tradizione associava la rimozione della statua a una sciagura per la città (e non per caso, visto che fu la sciagura a rimuoverla). Ma il fenomeno vanta non pochi precedenti illustri. Prodigioso palladio civico si riteneva per esempio una colonna di bronzo con tre serpenti attorcigliati, proveniente da Delfi e piazzata nell'Ippodromo di Bisanzio (anche perché a portarcela era stato Costantino). Nel 1453, secondo la leggenda, sarebbe stato Maometto II in persona a colpire una delle tre teste di serpente, quasi come gesto liberatorio dopo la conquista della città: costata molta fatica anche perché Bisanzio, dicono sempre le tradizioni, era difesa pure da queste sculture magiche. Secondo altre fonti, Maometto II si sarebbe poi pentito del suo gesto, e avrebbe dato disposizione di mante-

nere la colonna con tutti gli onori, in linea con la sua politica di conservare i monumenti della città conquistata. Toccare un oggetto di questo tipo non era mai un gesto irrilevante.

Non è soltanto la leggenda virgiliana, insomma, a farci riflettere sul fatto che immagini antiche potevano sopravvivere nel medioevo, e anzi godere di rinnovata fortuna, sia perché belle e imponenti; sia perché memorie di una classicità che continuava a esercitare grande attrattiva oltre lo spauracchio dell'idolatria e del paganesimo; sia, soprattutto, perché ritenute depositarie di una sorta di potere magico nebulizzato sull'intera città. In tal senso, la statua antica non solo accresce il decoro della città moderna, ma ne diventa addirittura il portafortuna. C'è di che vantarsene, come fanno Bonvesin e Benzo a Milano, perché quella statua dispone di un valore aggiunto che ne trascende una qualità artistica comunque percepita. Certo, in queste leggende emerge anche un sostrato antropologico che non può spiegarsi soltanto in una prospettiva neoclassicista ovvero virgiliana. Che il talismano sia un uovo non è evidentemente frutto del caso: l'uovo è simbolo vitale, e insieme vanta proprietà leganti ben note ai pittori, che tuttavia possono venire estese agli edifici quando l'uovo è utilizzato in rituali di fondazione, ed è quindi protagonista di una sorta di cerimonia.

Ne consegue che l'arte medievale è non solo questione di forma e colore, ovvero di teologia per immagini; e che una certa arte si pone anzi al servizio della comunità. Per questo chi la pratica può essere considerato una specie di mago, e a maggior ragione se appartiene al passato e ha fatto tutt'altro. L'insegnamento ulteriore che si può trarre da queste riflessioni è che nella cultura, non solo figurativa, di una certa epoca, di una certa nazione, di una certa comunità, entrano di diritto materiali, idee e suggestioni che possono venire anche da un passato molto lontano e subire un processo, a volte traumatico, di riambientazione e attualizzazione. E questo fenomeno, almeno nelle forme, è peculiare del medioevo rispetto ad altre epoche.

Il Virgilio che munisce Napoli di difensori stravaganti non è solo o tanto il Virgilio storico, ma un Virgilio affatto medievale che appartiene di diritto a un mondo nuovo. E in continua fermentazione. Questo mondo incorpora materiali provenienti da altri mondi, a cominciare da quello romano e pagano, e li sottopone a un processo culturale (ma anche rituale) di appropriazione e riconversione. Si conoscono per esempio (dall'VIII al XIII secolo) delle formule di benedizione da applicare a vasi antichi ritrovati nel sottosuolo, che dunque dovevano essere "emendati" e "purificati" per poter essere riconvertiti ad usi cristiani, o anche solo per essere giustificati da una cultura che pagana non era più. Un oggetto che riemerge da uno scavo è, in

tutti i sensi, una cosa da un altro mondo. Ma poteva diventare ben familiare; e anzi un vanto di questo mondo, o almeno di una città, o almeno di quei “conoscitori”, come Ristoro d’Arezzo, che sapevano riconoscere la qualità raffinata dei vasi romani in terra sigillata. Un trattato didascalico-scientifico come *La composizione del mondo*, compiuto nel 1282 e tutto volto a studiare cosmologia, elementi e materia, dedica un capitolo giustamente famoso a quei capolavori di tecnica e di modellato, ricchi di ogni possibile finissima figurazione, che attraevano il disprezzo degli ignoranti e l’entusiasmo degli intenditori: tra i quali era lo stesso Ristoro, che dice di saper disegnare e dipingere. Ma

Quando alcuno de questi pecci venìa a mano a scoltitori o a desegnatori o ad altri conoscenti, tènelli en modo de cose santuarie, maravelliandose che l’umana natura potesse montare tanto alto en sutilità e .ll’artificio ‘ e.la forma de quelle vasa, ‘ e.lli colori ‘ e.ll’altro scoltimento; e diciano che quelli artfici fuoro divini e quelle vasa descésaro de cielo, non potendo sapere co’ quelle vasa fuoro fatte, n’ e.la forma n’e.llo colore né e.ll’altro artificio.

L’arte si svela, insomma, a chi la pratica: ma anche a costui il capolavoro di un altro mondo poteva apparire qualcosa di sacro: per l’intrinseca bellezza, e la difficoltà di padroneggiare la tecnica di chi l’aveva concepito e realizzato. Quei beni sono dunque doppiamente preziosi. I medievali che amano gli antichi ci rammentano quanto l’ammirazione e la comprensione nascano dal riconoscimento della distanza e dell’alterità.

Il brano del *Cleomadsés* sta in *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, a cura di E. Burgio, Alessandria 2001, pp. 422-423; quello di Corrado in Arnolfo di Lubecca, *Chronica Slavorum*, V, 19, in *Monumenta Germaniae Historica*, XXI, Hannoverae 1869, p. 194. Merita riportarne il passo saliente: “Ibidem est porta firmissima ad instar castelli edificata, valvas habens ereas, quas nunc satellites tenent imperiales, in qua constituerat Virgilius muscam eream, qua integra manente, nec una musca civitatem potuit introire. (...) Non profuit civibus illis civitatis eiusdem ymago, in ampulla vitrea magica arte ab eodem Virgilio inclusa, artissimum habente orificium, in cuius integritate tantam habebant fiduciam, ut eadem ampulla integra permanente nullum posset pati civitas detrimentum. Quam ampullam sicut et civitatem in nostra habemus potestate et muros destruximus, ampulla integra permanente”. Gervasio di Tilbury, *Il libro delle meraviglie*, a cura di E. Bartoli, Ospedaletto 2009, soprattutto pp. 57-63. In generale, su questi temi: F. Cervi-

ni, *Mura cementate col sangue. Un percorso medievale tra riti di fondazione e reimpieghi anomali*, in *Medioevo. Immagine e memoria*, atti del convegno di Parma (2008) a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2009 pp. 325-336; Le leggende su Castel dell'Ovo si leggono in V. Dattilo, *Castel dell'Ovo. Storia e leggende di Napoli*, Napoli 1963 (I ed. 1956). Ma è ancora fondamentale un classico come D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, ed. riveduta da G. Pasquali, Firenze 1937 (I ed. 1872). Sui monumenti profilattici a Bisanzio: C. Ando, *The Palladium and the Pentateuch: Towards a Sacred Topography of the Later Roman Empire*, in "Phoenix", 55, 2001, 3-4, pp. 369-410; e S. Bassett, *The urban image of late antique Constantinople*, Cambridge 2004. Sul Marte fiorentino: Antonio Pucci, *L'alluvione dell'Arno nel 1333 e altre storie popolari di un poeta campanaio*, a cura di A. Bencistà, Firenze 2006; C. Frugoni, *Il ruolo del battistero e di Marte a cavallo nella Nuova Cronica del Villani e nelle immagini del Codice Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge", 119, 2007, 1, pp. 57-92. Sulle benedizioni per i vasi di scavo: C. Franzoni, "Presente del passato": le forme classiche nel Medioevo, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino 2003, p. 333. Su Ristoro: M. M. Donato, *Un "savio depentore" fra "scienza delle stelle" e "sutilità" dell'antico. Restoro d'Arezzo, le arti e il sarcofago romano di Cortona*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 1996, 1/2, pp. 51-78. Ho citato da Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*, a cura di A. Morino, Parma 1997, p. 315 (II, 8.4).

26 GIOVANNI DI SALISBURY

Salisbury, circa 1115-20 – Chartres, 1180

Giovanni di Salisbury è una delle figure intellettuali più luminose del XII secolo. Occuparsene aiuta a comprendere il mondo che produceva, guardava e frequentava cattedrali e immagini scolpite e dipinte, anche se non ci risulta che egli sia stato direttamente coinvolto in operazioni artistiche (il suo sarcofago, conservato a Lèves presso Chartres, ostenta peraltro raffinati e delicati motivi vegetali). Giovanni è tuttavia una buona ragione per avvicinarsi all'arte medievale perché ce ne fornisce implicitamente una chiave di lettura attraverso un celebre paragone che egli attribuisce al suo maestro, Bernardo di Chartres (e già questa circostanza basterebbe a farci riflettere sul rispetto che la cultura medievale attribuiva alla tradizione, dunque ai maestri, alle autorità, ai padri nobili). Nei riguardi degli antichi – era solito dire Bernardo secondo Giovanni – noi moderni siamo come nani sulle spalle di giganti: vero è che non ne ab-

biamo la statura, ma arrampicandoci sulle loro spalle possiamo vedere più lontano (*Metalogicon*, III, 4, verso il 1159).

Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantes.

L'immagine è insieme un manifesto di orgoglio e di umiltà. I moderni (per noi i medievali, ma potremmo spostare il ragionamento anche sulla nostra epoca, verso i padri o i nonni) sentono di valere meno dei greci e dei romani; stolto è un maestro di filosofia scolastica che pensa di essere meglio di Platone, Aristotele, Agostino, o un poeta che si atteggia a novello Virgilio. I grandi si ammirano, si leggono e si commentano, ma non si toccano. Quel maestro e quel poeta devono invece lavorare nella coscienza dei propri limiti, senza l'arroganza di chi disprezza il passato perché non lo conosce, ma anzi guardando al passato come a un grande e ricco repertorio di modelli culturali e morali. Questa umiltà non è tuttavia contraddetta dall'orgoglio di chi è cosciente del tempo trascorso, e dunque dell'esperienza che intercorre tra lui e gli antichi. Molte cose sono accadute dai tempi di Platone, e noi possiamo far tesoro di conoscenze che egli non aveva. Dunque possiamo guardare più lontano. Ma solo a patto che non si rescindano i rapporti con una tradizione culturale che dagli antichi discende. Altrimenti non potremmo arrampicarci da nessuna parte, e resteremmo vittime del nostro nanismo. Gli antichi ci hanno aperto una strada, ma sta a noi percorrerla se vogliamo esplorare regioni di cui quelli neppure sospettavano l'esistenza.

Il paragone viene riferito di solito alla cultura letteraria e filosofica (anzi, è possibile che Bernardo intendesse parlare *tout-court* di grammatica), e acquista certo nuovo spessore alla luce del cristianesimo: l'incarnazione e il sacrificio di Gesù trascendono l'universo pagano, ma vi attribuiscono un senso nuovo: senza Cristo non ci sarebbe stata vera arrampicata, insomma. E il medioevo cristiano ammira e rispetta la cultura del mondo antico perché si rende conto che senza la sua lingua, le sue strutture di pensiero, e la sua arte – ecco il punto – il medioevo semplicemente non sarebbe stato. Questo vale anche nel confronto tra i due Testamenti: poco dopo il 1220, le cinque grandi vetrate sotto il rosone nel transetto meridionale della Cattedrale di Chartres ospitano la Vergine col Bambino nella finestra centrale, e nelle altre i quattro profeti maggiori che portano ciascuno un evangelista sulle spalle. Del resto il gioco dei nani e dei giganti può venire vantaggiosamente este-

so a quelle arti architettoniche, plastiche e figurative che vivono proprio nel confronto costante con il mondo classico: che anzi non disdegnano di citare o addirittura di riannettere alla contemporaneità attraverso la prassi del reimpiego. In fondo le meraviglie di Roma descritte (non senza fantasia) in quel che diventa un vero e proprio genere letterario sono essenzialmente antiche: come una delle più meravigliose di tutte, quella Colonna Traiana che un decreto del Senato di Roma difende nel 1162 prescrivendo addirittura la morte per chi osi minarne l'integrità.

Ci sono frangenti dell'arte medievale in cui il confronto con i modelli classici diventa così serrato da caratterizzare un'epoca intera: è il caso delle cosiddette "rinascenze": quella carolingia, propria della restaurazione imperiale di Carlo Magno e dei suoi successori; o quella duecentesca dell'arte "federiciana", legata alla personalità di Federico II di Svevia. Ma è anche il caso degli orientamenti classicisti di molta scultura e molta oreficeria del XII e XIII secolo: anzi, i primi segnali di rinnovate attenzioni verso l'arte classica nel vivo di una cultura romanza in profonda trasformazione si collegano proprio a quella *Twelfth Century Renaissance* di cui Giovanni di Salisbury è tra i più sensibili interpreti. Ma in tutti questi casi, se pure non mancano episodi di imitazione molto spinta di forme antiche, l'artista medievale seleziona alcuni lemmi dal vocabolario formale classico per riorganizzarli in una sintassi che appartiene non al tempo dei greci e dei romani, ma soltanto al suo. Quella sintassi – e dunque il linguaggio figurativo che l'artista va sviluppando e diffondendo – ha bisogno di quel vocabolario, specie quando vuole perseguire un certo ideale naturalistico. Ma non vi si identifica. È anzi qualcosa di altro e diverso, qualcosa che attinge al passato per vivere meglio nel proprio tempo. In tal senso anche gli artisti sono nani sulle spalle di giganti: si può guardare il Pantheon con occhi pieni di ammirazione (e anzi lo si può riconvertire in chiesa cristiana, con tutte le implicazioni ideologico-simboliche che la cosa comporta), ma ci si guarda bene dal costruire una cattedrale come fosse il Pantheon. E al tempo stesso, come fa il grande scultore della *Visitazione* nella Cattedrale di Reims, ci si può spingere a rivaleggiare con gli antichi quasi imitandone lo stile, ma è pur vero che quelle statue non stanno nel foro di una città romana, ma sono statue-colonne di un portale gotico. Il *Maestro delle statue antiche*, come lo si è anche voluto chiamare, si è tuttavia servito della classicità non solo per mostrare quanto era bravo, ma anche per riavvicinare una certa idea di verità naturalistica. La scultura più "progressista" del Duecento europeo scopre il mondo, e cerca di rappresentare il visibile, attraverso il filtro di un'arte classica che funge da guida per questa scoperta e per questa rappresentazione.

E. Jeuneau, *Nani sulle spalle di giganti*, traduzione di F. Lazzari, Napoli 1969 (ed. or. *Nani gigantum humeris insidentes – Essai d'interprétation de Bernard de Chartres*, in "Vivarium", V, 1967, pp. 79-99); ma vedi anche U. Eco, *A passo di gambero. Guerre Calde e populismo mediatico*, Milano 2006, pp. 327-343. Per comprendere Giovanni e il suo mondo è utile Giovanni di Salisbury, *Policraticus. L'uomo di governo nel pensiero medievale*, presentazione di M. T. Fumagalli Beonio-Brocchieri, introduzione di L. Bianchi, Milano 1985. E naturalmente il classico Ch. Haskins, *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1972 (e successive edizioni; ed. or. *The Renaissance of the 12th Century*, Harvard 1927).

27 LUDOLFO DI SUDHEIM

Osnabrück, notizie dal 1336 al 1341

Ludolfo era un prete della diocesi di Paderborn in Westfalia, che nel 1337 partì per un pellegrinaggio in Terrasanta. Al suo ritorno, nel 1340, ne scrisse un resoconto vivace e dettagliato, che voleva essere anche una sorta di guida per il pellegrino, e per questo reca il titolo di *Itinerario*. Se ne conoscono una versione latina e una tedesca, che ci confermano come il pellegrinaggio (a Gerusalemme, a Roma, a Santiago) generasse viaggi che in ogni senso cambiavano la vita: sia perché innumerevoli pericoli la mettevano a repentaglio, sia perché le destinazioni erano traguardi di un certo ideale di cristianità, sia semplicemente perché i tempi e le modalità del viaggio imponevano quella lentezza che favoriva l'assimilazione di tutto ciò che veniva incontrato, guardato, ascoltato e vissuto. Ci si costruiva una cultura viaggiando, al punto che quando i medievali scrivono di città, monumenti e opere d'arte, lo fanno generalmente all'interno della letteratura di viaggio. E i loro resoconti diventano la base di una conoscenza di seconda mano di opere e città che finiva per diventare inevitabile per la maggior parte dei medievali, si tratti dei luoghi santi della Palestina o dello splendore di Damasco. Il viaggio ispira un genere letterario che svolge una funzione importante nel diffondere conoscenze (e luoghi comuni) intorno a opere e monumenti, e concorre a formare e stabilizzare un canone storico-estetico, e insieme una sorta di discorso pubblico sull'arte.

Anche chi si sposta continuamente, come gli imperatori germanici, non può materialmente mettere piede in molte contrade d'Europa. Villard de Honnecourt ha visitato parecchi cantieri, ma non si può dire che i suoi disegni documentino una conoscenza sistematica di tutto l'Occidente. La

propria limitata esperienza diretta doveva quindi necessariamente confrontarsi con quella degli altri: che si materializzava a sua volta attraverso racconti orali o scritti, e attraverso immagini e oggetti che potevano viaggiare. Ci sono manufatti che hanno conosciuto raggi di esportazione vastissimi, e hanno contribuito a diffondere una cultura ben oltre le possibilità di spostamento degli uomini: per esempio gli smalti di Limoges nel XII e XIII secolo, gli avori parigini tra XIII e XIV secolo, gli alabastri inglesi nel XIV e soprattutto nel XV secolo.

Tutto questo ci è implicitamente suggerito anche da un passo molto singolare del racconto di Ludolfo, che prende spunto dall'attuale desolazione di Atene: città un tempo nobilissima, e ora pressoché deserta e letteralmente spogliata. Tant'è vero, prosegue il rettore di Sudheim, che a Genova non c'è una sola colonna di marmo o qualsivoglia altra opera di buona pietra tagliata che non vi sia stata portata da Atene, sicché si può dire che tutta quanta la città è fatta di Atene, allo stesso modo in cui Venezia è costruita con pietre provenienti da Troia.

Haec civitas quondam fuit nobilissima, sed nunc quasi deserta. Nam in civitate ianuensi non est aliqua columna marmorea vel aliquod opus bonum lapideum sectum, nisi sit de Athenis ibidem deportatum, et totaliter ex Athenis civitas est constructa, sicut Venetia ex lapidibus Troiae est aedificata.

Un'informazione davvero sorprendente, anche per chi ha una certa conoscenza del reimpiego di materiali antichi nelle città medievali. Non è chiaro se a Venezia e a Genova Ludolfo sia effettivamente stato. Sembra di no, visto che di nessuna delle due città fornisce una descrizione, neanche sommaria (altrimenti si sarebbe magari accorto che Genova non era proprio così ateniese come la spacciava). Ma doveva averne sentito abbastanza per credere a una migrazione di pietre che poteva figurare a suo modo anche una migrazione culturale, come se Genova e Venezia fossero davvero le nuove Atene e Troia del XIV secolo. Il sospetto che Ludolfo stia attingendo a un luogo comune dell'immaginario urbano medievale è molto forte, tanto più che poco prima aveva parlato del rapporto Troia-Venezia quasi con le stesse parole spese per Genova ("in civitate Venetiae non est aliqua columna lapidea vel aliquod bonum opus lapideum sectum, nisi de Troia ibidem sit deportatum"). Del resto, mentre Atene era pur sempre un luogo fisicamente praticabile, è ben difficile che i veneziani, come i medievali tutti, potessero avere una qualche nozione di Troia. I materiali "troiani" cui accenna Ludolfo verranno semmai da Bisanzio, ovvero da altre località dell'Egeo.

L'affermazione di Ludolfo è chiaramente iperbolica, ma racchiude un fondo di verità che ci induce a ragionare su come una città medievale potesse effettivamente venire non proprio costruita, ma almeno nobilitata, con frammenti di altre e lontane città. Il caso di Enrico di Blois che alla metà del secolo XII cerca a Roma statue classiche per la sua sede vescovile di Winchester è famoso e quasi estremo, ma non è certo privo di riscontri. Sia Genova che Venezia non vantavano un'origine classica, o comunque un peculiare spessore monumentale antico. La *Genua* romana era poca cosa, e Venezia venne fondata quando l'impero romano si dissolveva. Per costruirsi un blasone degno del rango di potenze marittime che le due città assunsero, con alterne fortune, a partire dal tardo XI secolo, entrambe ebbero bisogno di importare materiali di spoglio con cui abbellire chiese e palazzi. Queste importazioni potevano venire da terre limitrofe ma anche remote, sfruttando le vie marittime; e non sempre tenevano dietro a compravendite pacifiche, perché talvolta assumevano la fisionomia della preda bellica (cosa che vale soprattutto per Venezia, dopo la caduta di Costantinopoli nel 1204).

In ogni caso, se Ludolfo poteva spararla così grossa, evidentemente l'aspetto di Genova e Venezia risultava tanto caratterizzato dalla qualità dei marmi e dei reimpieghi classici da colpire l'occhio dei visitatori e diventare quasi un *cliché* della narrazione internazionale sulle due città. Che Genova fosse fatta di Atene, insomma, era paradosso che riposava sulla constatazione che i pezzi antichi non provenivano dal luogo, e Genova era una città romana soltanto "di riporto" (nessuno avrebbe scritto lo stesso di Verona o Ravenna), e che i genovesi erano soliti trafficare in marmi pregiati, spesso e volentieri antichi. Ma c'era pure la consapevolezza che alcune grandi città dell'Occidente erano diventate grandi in un certo senso a spese dell'Oriente, e di quell'Oriente avevano ora bisogno per legittimarsi. La cultura architettonica e figurativa di una grande città europea e mediterranea come Genova si costruisce anche e soprattutto attraverso gli apporti esterni, pure quando essi sono in buona misura forzati. La grandezza culturale della città consiste proprio nella sua capacità di assorbimento. Senza marmo, e senza marmo antico, non c'è vero decoro urbano.

Lo splendore dei rivestimenti marmorei di chiese e palazzi genovesi doveva del resto colpire non poco i contemporanei. Così la facciata della cattedrale di San Lorenzo, che al principio del Duecento ebbe un sontuoso apparato di policromi portali scolpiti, suggerì a Fazio degli Uberti una comparazione con il palazzo che figura la stessa Gerusalemme Celeste: davanti al quale gli archi trionfali di Roma, e perfino i portali di San Lorenzo, sarebbero davvero poca cosa (*Dittamondo*, Libro IV, capitolo II, vv. 34-39).

Rispuosi: “Sì, ma guardava gl’intagli,
che son sì belli, che gli archi trionfali,
ch’io vidi a Roma, non par che gli agguagli.
Poi i porfidi e i marmi naturali
Che in San Lorenzo ha Genova, a la porta,
Sarebbon vili in vèr questi cotali”.

Se i portali genovesi sono termine di paragone del Paradiso, essi dovevano rappresentare un’eccellenza assoluta in terra. A loro modo, Ludolfo e Fazio ci suggeriscono ancora che nel medioevo esisteva un’iconologia dei materiali, per cui l’uso stesso del marmo (indipendentemente dal fatto che fosse scolpito, e con quali esiti) era un requisito di qualità. Per Fazio i portali di san Lorenzo sono paradisiaci non perché siano ben scolpiti, ma perché sono di porfido e marmo. Così il poeta non può che rammentare la reliquia più preziosa conservata in cattedrale insieme ai resti di Giovanni il Battista, ossia il Sacro catino, che avrebbe raccolto il vino durante l’Ultima Cena e il sangue di Cristo versato in croce: in una parola, il Santo Graal. Che oggi viene considerato un vetro islamico del X secolo, prodotto forse nell’Egitto fatimide, ma nel medioevo era ritenuto romano, e di smeraldo. Non per niente Fazio cita semplicemente la “scodella”, “ch’è di smeraldo e vale un grande avere” (III,VI). La materia prima di tutto, anche quando si tratta di oggetto sacro e straordinario.

Se il materiale sopravvive e viene riambientato, le città possono vivere ben oltre la loro scomparsa. Ludolfo dice in maniera esplicita che Atene non sta più ad Atene, ma sta a Genova, perché è diventata Genova: o, meglio, l’ha nutrita con le sue pietre. Quel che crediamo scomparso, insomma, a volte è soltanto trasformato. E questo vale anche per le persone. Vien da rifletterci alla luce di un curioso episodio raccontato ancora da Ludolfo. Il quale, dopo aver ammirato la statua di sale in cui venne trasformata la moglie di Lot in fuga da Sodoma e Gomorra (perché, com’è noto, si era voltata indietro, violando il divieto divino), si imbatte in due anziani boscaioli che si qualificano come *ex templari* – uno originario della Borgogna, l’altro di Tolosa – sopravvissuti alla caduta di San Giovanni d’Acri e diventati servi del sultano. Ludolfo era il primo europeo che incontravano dopo il 1291, e non sapevano nulla di quel che fosse accaduto oltremare, né ovviamente della soppressione del loro ordine. Grazie alla benevolenza del sultano, furono lasciati liberi di tornare in patria con le famiglie che nel frattempo si erano costruite. Un’Europa molto diversa, come diversi erano loro, e non solo per l’età avanzata assai. Chissà se questa storia è vera, o se Ludolfo non vi ha ricamato sopra (e chissà se

aveva visto davvero la moglie di Lot, o cosa aveva visto credendo che fosse la moglie di Lot, ovvero cosa era spacciato da quelle parti per la moglie di Lot, se non ha ceduto a una suggestione letteraria). Certo non è del tutto inverosimile. Ma quel che conta è rilevare che pure gli uomini, come le cose da loro create, si trasformano, oppure lasciano un'eredità, anche quando sembrano essere scomparsi. A volte vanno in sonno, a volte si nascondono per riemergere, come un fiume carsico. Come l'Atene che scompare nell'Attica per risorgere a Genova, in veste nuova e antica al tempo stesso.

Ludolfi rectoris ecclesiae parochialis in Suchem De Itinere Terrae Sanctae Liber, a cura di F. Deycks, Stuttgart 1851 (citazioni alle pp. 17, 23; e 89 per i templari). Vedi anche *Ludolfs von Sudheim Reise ins Heilige Land nach der Hamburger Handschrift*, a cura di I. von Stapelmohr, Lund 1937 (versione tedesca). E inoltre Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, Bari 1952. Sulla percezione letteraria di Genova: G. Petti Balbi, *Genova medievale vista dai contemporanei*, Genova 1979 (che però non parla di Ludolfo); sul significato dei riempieghi genovesi: R. Müller, *Sic hostes Ianua frangit. Spolien und Trophäen im Mittelalterlichen Genua*, Weimar 2002, in particolare p. 105.

28 NICETA CONIATA

Cone, circa 1150 – Nicea, 1217

Niceta Coniata è uno di quei grandi storici (e scrittori) che andrebbero antologizzati d'obbligo anche nei nostri licei. Ma siccome scrive in greco e parla prevalentemente di imperatori romani d'Oriente, non se lo fila nessuno. Come se l'Europa (e in particolare l'Italia) non si fosse abbeverata per secoli degli splendori di Bisanzio, né avesse responsabilità nel suo tracollo. La coscienza storica dell'arte medievale (e dell'arte italiana tutta) è inconcepibile senza un rapporto prolungato, e sostanzialmente inesaurito, con l'arte costantinopolitana e della greicità cristiana. E il contributo della letteratura è fondamentale per formarsi una consapevolezza più matura di quella civiltà e per capire in quali termini l'arte che noi chiamiamo bizantina fosse al centro di riflessioni testuali. Il lettore italiano dispone da diversi anni di un buon viatico per avvicinarsi alla Bisanzio letteraria, un'antologia di traduzioni – *Bisanzio nella sua letteratura*, appunto – che copre l'intera parabola dell'Impero d'Oriente, da Giusti-

niano al 1453: ma ormai non è propriamente facile trovarlo sul mercato.

Si è invece appena conclusa la pubblicazione integrale, in bell'edizione critica su tre volumi con testo a fronte, della *Narrazione cronologica* di Niceta Coniata, che copre gli anni dal 1180 al 1206, e dunque si interrompe poco dopo la caduta di Costantinopoli in mano crociata, la proclamazione dell'impero latino e la formazione di un impero greco a Nicea che solo nel 1261 riuscirà a riprendersi l'antica capitale. Nato a Cone (da cui il nome) intorno alla metà del XII secolo, Niceta è testimone oculare degli avvenimenti che racconta, in quanto dignitario della corte imperiale. Questo concorre a spiegare passioni e tensioni che innervano una scrittura molto schierata, in cui lo schieramento non danneggia la qualità del lavoro storiografico, ma anzi alimenta – proprio perché l'autore gioca allo scoperto, dichiarandosi coinvolto ad ogni pagina – la profondità dell'analisi e la grandiosità della narrazione.

Davanti al brutale saccheggio di Costantinopoli per mano dei crociati, nel 1204, commozione e rabbia si organizzano in un racconto che esprime la missione civile di uno storico teso a lavorare sul passato per evitare che questo passato si ripeta nel futuro; e al tempo stesso, e per la stessa ragione, deve dare testimonianza di ciò che non è più: la scrittura diventa fondamentale per documentare il dissolto, ciò di cui rischia di non rimanere memoria perché è andato perduto per sempre. La violenza dei “franchi” si abbatté infatti su molte statue antiche che costituivano prezioso ornamento urbano fin dai tempi di Costantino, e secondo diffuse opinioni popolari avevano un valore magico-protettivo nei riguardi della città come dei suoi abitanti; ma travolse anche icone, suppellettili, oreficerie molte delle quali presero la via dell'Occidente e vennero tesaurizzate, contribuendo a una nuova ondata di gusto bizantino o bizantineggiante che impregnò l'Europa nel primo quarto del Duecento, complice anche una verosimile dispersione di artisti e botteghe.

Niceta è voce molto sensibile a questi temi, e anche per questo la sua narrazione va letta in parallelo a quella dei principali narratori occidentali della quarta crociata, come Geoffroy de Villehardouin, che non dice nulla o quasi di trafugamenti o distruzioni di opere d'arte; e Robert de Clari, che invece è per noi fonte assai più interessante. Ma a far rabbri-vidire è proprio il racconto di Niceta, generato dal punto di vista della vittima che vede letteralmente disintegrarsi un'identità culturale fatta soprattutto di immagini, oggetti e monumenti ereditati da un passato glorioso. La dovizia di particolari lo rende inoltre una fonte fondamentale per lo studio dell'arte classica e medievale (o, meglio, dell'arte classica

come era considerata nel medioevo). In questi frangenti Niceta non fa che applicare alla narrazione storica il genere letterario della descrizione di opere d'arte (*ékphrasis*), che a Bisanzio vantava una tradizione illustre, almeno dai tempi della celebre raffigurazione in versi che Paolo Silenziario fece di Santa Sofia. Descrivere le opere d'arte è un modo di leggerle e possederle, e di rendere più lancinante il dolore per la loro perdita.

Al punto che Niceta pone in appendice ideale della *Narrazione cronologica* un opuscolo, conosciuto di solito con il titolo latino *De statuís*, in cui si elencano alcune delle opere più importanti perdute nel 1204. Se qualcosa era andato distrutto non per mano dei franchi ma del popolo esagitato, come una grande statua bronzea di Atena che si credeva avesse influenza nefasta sulla città e benevola verso gli invasori, gli scempi dei crociati non sono ispirati da mero gusto per il vandalismo gratuito, perché i metalli preziosi vengono messi da parte, e il bronzo viene fuso. Ma tutto questo avviene nel segno di un furore che pare inarrestabile, come fosse scaturito da un rancoroso complesso di inferiorità.

Dimostrando sin dalla linea di partenza, come si suol dire, l'amore per l'oro caratteristico del loro popolo, concepirono un espediente per guadagnarne, insieme inaudito e sfuggito a tutti quelli che avevano depredato la città imperiale. Aperte le arche degli imperatori site nel mausoleo che sorge presso il grande santuario dei discepoli di Cristo, le saccheggiarono di notte tutte quante e intascarono con somma empietà tutti gli ornamenti d'oro, le pietre lucenti e preziose che si trovavano ancora intatte dentro di esse. Quando trovarono la salma dell'imperatore Giustiniano non corrotta dai lunghi secoli, considerarono un miracolo ciò che si offriva alla loro vista, ma non per questo si astennero dagli arredi funebri. (...) Non molto tempo dopo distrussero anche il ciborio della Chiesa Grande, che valeva molte migliaia di mine d'argento (e di argento sonante quant'altri mai), ed era coperto da uno spesso strato d'oro. Ma poiché anche così scarseggiavano di denari (i barbari non conoscono mai sazietà alla propria brama di ricchezza), posero i loro cupidi occhi sulle statue di bronzo e le consegnarono al fuoco.

Leggere Niceta è salutare perché ci fa riflettere sulla fragilità dell'arte, e su come neanche i medievali non si facessero talvolta scrupolo di rispettarla, ovvero di sacrificarla alla ragion di stato, se non al delirio distruttivo evocato dallo scrittore. Questa frenesia non si fermava neanche davanti alle salme degli imperatori, ma era evidentemente ispirata dal fatto che le statue bronzee potevano venire annientate perché non raffiguravano santi, ma dei ed eroi

del mondo classico, e dunque erano idoli da abbattere. In questo caso è da vedere una legittimazione molto strumentale della devastazione, funzionale a giustificare una violenza politica non certo ispirata da considerazioni iconologiche. Prova ne sia che le autorità bizantine, certo non propriamente insensibili al rapporto fra culti e immagini, non pare abbiano mai avuto da ridire su quelle statue, che difatti erano trionfalmente esposte in luoghi pubblici. Ma Niceta sembra volerci ammonire che non esiste bellezza che possa fermare la furia distruttiva, quando essa è fanaticamente motivata. Un monito alimentato negli ultimi anni, come ben sappiamo, da tragici esempi di attualità, dalla Bosnia all'Afghanistan e dal Mali all'Iraq. Non tutto può essere ricostruito come è stato del ponte di Mostar, e molto resterà in frantumi come le sculture assire di Mosul. Un crociato ebbro e imbecille non depone le armi neanche davanti alla suprema bellezza di Elena, perché ha paura viscerale della cultura che la produce. Fanatismo e ignoranza si alimentano a vicenda, partorendo l'orrore della disumanità.

Riuscì forse a piegare quegli inflessibili? Ammorbidì forse quegli uomini dal cuore di ferro? Nient'affatto, non riuscì a fare nulla di tutto ciò colei che con la propria bellezza aveva soggiogato chiunque la guardasse, benché fosse vestita come nei teatri, avesse un aspetto rugiadoso persino nel bronzo e apparisse molle d'amore con il suo chitone, il suo velo, la sua corona, la sua ciocca di capelli: il chitone era più leggero delle tele di ragno, il velo splendidamente lavorato la ricopriva, la corona le cingeva la fronte, imitando lo splendore dell'oro e delle pietre preziose, la ciocca stringeva in un nodo, dietro la nuca, le chiome fluenti agitate dal vento, che si allungavano fino alle gambe. Le labbra erano dolcemente socchiuse, come un bocciolo, talché sembravano sul punto di emettere voce; il tenero sorriso che si faceva subito incontro allo spettatore, riempiendolo di letizia, il brillio dello sguardo, l'arco delle sopracciglia, la naturale perfezione del resto del corpo, tutte queste cose non è possibile descrivere a parole quali fossero, né rappresentarle ai posteri.

Chissà se questa statua magnifica raffigurava davvero Elena di Troia, di cui non è nota un'iconografia statuaria classica; eppoi Niceta abbonda di figure retoriche e convenzioni letterarie. Tuttavia non c'è da dubitare della genuinità di una dichiarazione d'amore che sembra calibrata per una dama desiderata dal suo cavaliere, ma è piuttosto la dichiarazione verso un traguardo estetico di naturalezza e verità. Niceta era innamorato di quella statua, e del mondo che essa rappresentava. Un mondo che non poteva distruggere le immagini perché non voleva uccidere l'immaginazione.

Attingo a Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio (Narrazione cronologica)*, volume III (Libri XV-XIX), a cura di A. Pontani, Milano 2014 (citando dalle pp. 419, 429, 431). Vedi inoltre *Bisanzio nella sua letteratura*, a cura di U. Albini ed E. V. Maltese, Milano 1984. Per i rapporti artistici Oriente-Occidente, specie *post 1204*, è sempre utile il classico O. Demus, *L'arte bizantina e l'Occidente*, a cura di F. Crivello, Torino 2008 (ed. or. *Byzantine Art and the West*, New York 1970).





29 NICOLA DA VERDUN

Verdun, intorno al 1150 – Tournai (?), dopo il 1205

Su diversi manuali italiani di storia dell'arte, anche di livello universitario e altrimenti persino ben fatti, di uno dei più grandi artisti del medioevo (e dei più grandi orafi-scultori di tutti i tempi) manco si trova il nome. Forse perché non era italiano; forse perché non era un pittore, uno scultore o un architetto. Eppure i suoi capolavori di oreficeria esibiscono una qualità che è al tempo stesso grafica, pittorica, plastica, architettonica. E in due casi hanno pure il vantaggio di essere firmati e datati: la pala dell'abbazia di Klosterneuburg presso Vienna, nata nel 1181 come ambone; e la cassa-reliquiario della Vergine nella Cattedrale di Tournai, del 1205. E questo, a ben guardare, è quasi tutto quel che si sa di lui.

Nicola invece non si firma nell'opera che generalmente gli viene ascritta come il paradigma della sua arte, la Cassa per le reliquie dei Magi nel Duomo di Colonia. Qui non tutto quel che si vede può essergli riferito con sicurezza, e alcune parti andranno datate fin sul 1220, ma il riscontro stilistico è molto eloquente, dunque è suggestivo e plausibile pensare che ne sia stato lui il progettista e coordinatore. La Cassa dei Magi è una di quelle opere che da sole possono spiegare la centralità che aveva nel medioevo il culto delle reliquie, tale da mobilitare le attenzioni dei maggiori artisti in funzione dei loro scrigni preziosi. Le cattedrali davvero importanti erano quelle che avevano reliquie importanti. Ma è anche una di quelle opere in cui nobiltà e bellezza dei dettagli sono tali da avvicinare al medioevo ogni incredulo recalcitrante.

La sontuosa arca di Colonia fu intrapresa, secondo tradizione, per volontà di Filippo di Heinsberg, arcivescovo dal 1167 al 1191 e successore del Rainaldo di Dassel che nel 1164 aveva trasferito le reliquie da Milano a Colonia (un capolavoro, dunque, generato da un'appropriazione indebita). Doveva essere già a buon punto nel 1200, perché in quell'anno Ottone IV di Braunschweig dona tre corone ai Re. Egli figura come *Rex* dietro i Magi sul lato principale; incoronato ad Aquisgrana il 12 luglio 1198, sarebbe stato proclamato imperatore soltanto nel 1209. E questo è il dato cronologico-documentario più sicuro che abbiamo del monumento. Dunque è tra il 1198 e il 1209 che bisogna datare almeno il lato principale, ma forse possiamo stringere ancora considerando che a Tournai Nicola sembra muovere verso un diverso traguardo stilistico. Anche secondo il calendario, pertanto, l'arca di Colonia è il cuore del cosiddetto "stile 1200".

Sono molti i frangenti in cui l'oreficeria assume un ruolo guida tra le arti, nell'Occidente medievale: uno di essi, davvero decisivo per le sorti della civiltà europea, copre gli anni a cavallo del 1200 e dal 1200 ha preso convenzionalmente nome. Questo "stile" è un fenomeno internazionale, ma tocca in particolare la Francia settentrionale, il dominio plantageneto, le terre dell'Impero bagnate dal Reno e dalla Mosa. Lo distinguono una notevole capacità di assimilazione dell'arte classica nel trattamento delle figure e una sorprendente capacità di conferire respiro monumentale a immagini fuse, incise e sbalzate, che forniscono ottime idee alla scultura architettonica, e pure con qualche anno di anticipo.

Il linguaggio aulico di Nicola è stato oggetto di grande attenzione storiografica – se non di una sorta di mitizzazione – che ha spesso legittimamente insistito sul rapporto con i verosimili modelli antichi, emulati e reinventati come fino al Rinascimento l'arte occidentale mai più saprà fare. Davanti a un congegno così folgorante dobbiamo tuttavia presumere che ad essere oggetto di ammirazione non fosse soltanto l'elevata temperatura formale del suo classicismo. Spesso infatti dimentichiamo che la Cassa dei Magi non è soltanto il manifesto spettacolare di una scultura all'antica che nulla ha da invidiare – ma anzi molto da insegnare – a quella delle cattedrali francesi: ma anche un repertorio di gemme, in maggioranza antiche e in maggioranza incise, che forse dovevano suscitare l'ammirazione dei contemporanei tanto quanto – se non di più – l'aulico naturalismo dei volti e dei panneggi.

Una conferma indiretta viene da Alberto Magno, che indugia a descrivere quel che doveva sembrare uno dei vertici qualitativi della cassa, ossia il cammeo ellenistico raffigurante Tolomeo II Filadelfo e la consorte Arsinoe II, eseguito verosimilmente in occasione delle loro nozze nel 278 a. C., e oggi a Vienna. Il pezzo venne infatti rubato nel 1574, passò sul mercato antiquario internazionale (lo ricorda Fulvio Orsini, a Roma, in una lettera ad Alessandro Farnese) e ancor oggi è assai evidente la sua assenza, visti i rimaneggiamenti posteriori. Il *De Mineralibus* di sant'Alberto fu composto durante il periodo dell'insegnamento del teologo domenicano a Colonia, fra il 1248 e il 1252, quando egli aveva la possibilità di osservare direttamente il reliquiario e le sue singole pietre. A volte i grandi sapienti del medioevo sembrano indifferenti alle grandi opere d'arte che vivono accanto a loro, perché non ne parlano quasi mai. Alberto è un'eccezione, tanto più rara perché rivolge le sue attenzioni a un manufatto sontuario.

Se proviamo a osservare questo oggetto oltre la prima impressione – con la stessa attenzione di sant'Alberto ma con occhi nostri – ci rendiamo

conto di quanto i punti di forza dell'oreficeria medievale non fossero necessariamente nelle figure, pur in presenza di figure strepitosamente moderne come quelle di Colonia. Basti considerare come una regia molto calibrata ha curato la distribuzione delle gemme enfatizzando la gerarchia dei lati, al punto che le pietre non si limitano ad arricchire il vastissimo repertorio ornamentale in concorso con sbalzi e smalti, ma costituiscono la spina dorsale dell'intero sistema decorativo, entrando poi nella definizione delle vesti e delle corone, là dove possibile. Per usare una metafora col sapore della filosofia scolastica, si tratta qui non di accidente, ma di sostanza.

Se dovessimo elaborare una definizione dello "stile 1200" o "stile all'antica" limitandoci alla cassa di Colonia, ne dovremmo concludere che le pietre preziose sono tanto necessarie alla costruzione di questa nuova sintassi figurativa quanto la morbidezza dei panneggi o il naturalismo romaneggiante dei volti: perché gemme e cammei evocano l'antico, quello vero fatto dialogare in sintesi serrata con quello analogico, ricostruito dalle figure sotto arcata; ma anche perché le pietre guadagnano per numero, qualità e posizione una dignità davvero "monumentale", e risultano necessarie al conseguimento dell'effetto architettonico-scultoreo dell'arca non meno delle sequenze di apostoli e profeti o degli episodi narrativi sui lati brevi. Anche per questo, la Cassa dei Magi è un'opera d'arte totale che fa convergere le arti sull'oreficeria. Nicola ci suggerisce che non c'è grande oreficeria senza una padronanza piena di tutte le tecniche sontuarie (e dunque non può darsi oreficeria senza gemme) e che al suo tempo non c'è arte senza oreficeria.

Perla gradita al piacere di un principe,	Perle plesaunte to prynces paye,
Da racchiuder degnamente in oro lucente;	To clanly clos in golde so clere;
Fuori d'Oriente, lo dico con ardore,	Oute of Oryent, I hardyly saye,
Mai ne trovai il prezioso equivalente.	Ne proued I neuer her precios pere

Così comincia un capolavoro della poesia "allitterativa" del Trecento inglese, il poemetto *Pearl*, ossia *Perla*. Racconta il sogno di un gioielliere, disperato perché ha smarrito una perla di sensazionale bellezza: gli riappare nelle fattezze di una fanciulla folgorante, pure ricoperta di perle, che lo introduce alla visione della Gerusalemme celeste. Tutto il poemetto è un trionfo delle sensazioni visive, delle pietre da contemplare e del loro simbolismo, nella luce dell'Apocalisse. Ma certo non avrebbe avuto senso se non fosse stato ispirato da una cultura che ormai da secoli attribuiva a pietre e perle un ruolo centrale nell'arte del guardare.

La citazione viene da *Perla*, a cura di E. Giaccherini, Parma 1989, pp. 34-35. Della vasta bibliografia su Nicola mi limito a citare E. Zwierlein-Diehl, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines*, Köln 1998, e S. Vitali, “*Sicut explorator et spoliolum cupidus*”. *Zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun*, in “*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*”, LII, 1999 (ma 2002), pp. 9-46. Piace rammentare il pionieristico e significativo fascicolo, innovativo in rapporto al tema e all’epoca, che a Nicola venne dedicato nella collana *I maestri della scultura (Nikolaus da Verdun)*, 56, Milano 1966). Lo scrisse Enrico Castelnuovo.

30 GIOVANNI DA MODIGLIANA

Modigliana, fioriva intorno al 1120

Accertata questa centralità dell’oreficeria, non deve stupire che il più importante e organico trattato di tecniche artistiche medievali si debba con ogni probabilità a un orafo. La *Schedula diversarum artium* di Teofilo assegna infatti alle arti del metallo un rango d’eccellenza, perché vi dedica uno intero dei tre libri in cui si articola. Gli altri riguardano le tecniche della pittura e dell’arte vetraria (cosa non meno significativa), ma non compongono un mero ricettario, di quelli che il medioevo ci ha lasciato in buona copia. L’autore, che si dichiara *presbyter*, cioè prete, è infatti persona di competenza tecnica ma anche di raffinata cultura, che mostra di seguire il pensiero del grande teologo Ruperto, abate di Deutz, specie per quanto riguarda la funzione del lavoro sulla via della redenzione. Teofilo non si limita a spiegare come fare arte, ma sente il bisogno di spiegare perché bisogna farla. Se l’arte è al servizio divino, è anche e soprattutto una forma di nobilitazione dell’uomo, che attraverso di essa si avvicina a Dio. Teofilo è un nome convenzionale, che a sua volta ribadisce questo avvicinamento e attribuisce una patina classicista a un testo altrimenti piuttosto ben calato nella pratica di bottega. Il modo in cui l’autore parla dell’oreficeria induce a pensare che ne avesse esperienza diretta, sicché si è proposto con buoni argomenti di identificarlo con il monaco Ruggero di Helmarshausen, attivo in Westfalia nel primo quarto del secolo XII e autore, fra l’altro, dell’altare portatile di Paderborn.

Ci si può chiedere a questo punto perché il medioevo senta il bisogno di scrivere trattati di tecnica della pittura e dell’oreficeria, o manuali per fabbricare colori, o ancora repertori di gemme e minerali con i loro significati simbolici (come i cosiddetti *Lapidari*, ovvero l’opera già rammentata

di Alberto Magno); ma non, a quanto sembra, trattati sull'arte di scolpire in legno o in pietra. Come se la scultura non fosse ritenuta degna di una qualche attenzione letteraria perché percepita come arte di secondo rango. Eppure, proprio negli anni in cui Teofilo scriveva, la scultura architettonica stava impadronendosi delle chiese, e soprattutto del loro esterno, come mai s'era visto, e secondo modi peculiari della grande rivoluzione formale che molto tempo dopo si sarebbe chiamata romanica. E questa rivoluzione veniva praticata soprattutto da scultori.

Del resto la scultura si presta meno della pittura e delle arti suntuarie a essere codificata in procedimenti tecnici che possono venire replicati e applicati in laboratorio da chi è in grado di leggerli (per esempio nello *scriptorium* di un'abbazia). Ma ciò non significa che lo scultore, per quanto più del pittore tendente a sporcarsi le mani e coprirsi di polvere, e quindi a svolgere un'attività più intensamente manuale, non fosse degnato di adeguata considerazione. Vero è che sottoscrizioni e attestazioni di riguardo spettano ancora soprattutto a orafi e pittori. Ma che dire delle parole altisonanti con cui a Modena si celebra l'opera di Wiligelmo, che da sola può mostrare quanto egli sia degno di onore? Per la cronaca, la famosa epigrafe sulla facciata della cattedrale modenese è tutto quel che sappiamo di uno dei più grandi scultori del medioevo. Cosa che accade sovente: gli artisti medievali lasciano spesso traccia del loro passaggio, ma in genere non sono oggetto né di biografie né di autobiografie. E in quegli anni è difficile trovarne traccia in un documento (atto notarile, contratto, registro dei conti, eccetera) come comincia ad accadere più regolarmente da fine Duecento. Lo stesso vale per uno scultore molto meno noto – e meno importante, ma fino a un certo punto – che tuttavia può efficacemente rappresentare la categoria degli scultori che incidono nel loro tempo innovando la tradizione.

Tutto quel che sappiamo di Giovanni da Modigliana è che nel 1122 egli lascia il proprio nome sull'architrave del portale della pieve di San Giorgio ad Argenta, non lontano da Ferrara. O forse nel 1121: l'anno è riportato chiaramente, ma in rapporto a una "quarta indizione" che non corrisponde al 1122 e dunque può essere frutto di errore. In forme meno altisonanti che a Modena, anche qui l'epigrafe celebra l'artista: la seconda riga invita coloro che guardano a pregare per lui in virtù di una scultura che risplende fulgida. Le iscrizioni medievali non sono semplici accessori, ma fanno parte integrante dell'opera. E sono molto spesso opere autonome. Si potrebbe fare storia del medioevo anche studiando la cultura grafica delle sole scritture esposte. In questo caso l'epigrafe fornisce un'altra informazione determinante, perché dice che Giovanni veniva proprio da quella

terra. Modigliana è un paese della Romagna che ha qualche notorietà nella storia dell'arte, avendo dato i natali al pittore macchiaiolo Silvestro Lega: ma anche Giovanni potrebbe ben candidarsi alla dignità di genio del luogo.

Per spiegare questa dignità occorre riflettere su una circostanza. Pochi anni prima, a Modena, Wiligelmo distribuisce sculture sui capitelli, sugli stipiti, sugli architravi, e naturalmente nel celebre fregio della *Genesi*, ma non nelle lunette. Mentre Oltralpe, a Tolosa come a Cluny, si comincia abbastanza presto a fare della lunetta scolpita il fulcro compositivo di portali come di intere facciate, in Italia sembra persistere a lungo una certa diffidenza nei riguardi di una soluzione che non viene accolta di slancio in tutta Europa. La Toscana, per esempio, resta a lungo immune dal contagio, e quasi non se ne farà toccare fino all'uscita dal medioevo. Nell'Italia settentrionale, la lunetta istoriata incontra fortuna soprattutto a partire dai tardi anni trenta del secolo XII, con i portali di Nicolò a Ferrara e a Verona (San Zeno e Cattedrale), in tutti questi casi corredati da un protiro: e sarà comunque una fortuna né facile né scontata. Ma ad Argenta Giovanni piazza sopra l'architrave una lunetta scolpita che anticipa quelle di Nicolò di almeno un decennio con la forza e le inceteeze di una prova sperimentale: che forse proprio per questo sta in una chiesa defilata e non in una grande cattedrale urbana. A volte le soluzioni nuove non si propongono sui grandi cantieri, ma su quelli minori, per vedere l'effetto che fanno. Però Argenta non era propriamente un luogo sperduto: San Giorgio era una pieve, aveva cioè funzioni battesimali, e apparteneva al capitolo dei canonici della cattedrale di Ravenna: la committenza non era dunque né sprovveduta né provinciale, come non lo era affatto il nostro scultore.

Certo la lunetta di Argenta, che mostra la rara iconografia del supplizio sulla ruota del santo titolare, è ancora incerta nell'amministrazione di uno spazio che resta in larga misura vuoto, perché evidentemente non ci sono molti modelli cui far riferimento: può benissimo darsi che Giovanni conoscesse lunette andate in seguito distrutte, ma a quanto ne sappiamo la sua è la più antica d'Italia. Ad Argenta però non c'è solo la lunetta: due grifoni si affrontano nell'architrave, e sugli stipiti esterni stanno i lavori dei dodici mesi, incasellati l'uno sull'altro. Altre figurette ricoprono i capitelli, e gli archivolti a fogliami erano completati da incrostazioni di mastice, secondo una tecnica molto diffusa in area adriatica che ricorda il niello dell'oreficeria (la usa anche Benedetto Antelami nella *Deposizione* di Parma, 1178). Giovanni è a suo modo un sincretista, che rielabora suggestioni diverse: ha visto quasi certamente opere di Wiligelmo e della sua bottega (a Modena o a Nonantola o a Polirone), da cui riprende l'impaginato del portale e l'idea

dei mesi, ma le fonde con caratteri adriatici e lagunari e citazioni classiche in parte già filtrate da laboratori veneziani di qualche anno prima, se è vero che l'idea del *Martirio di san Giorgio* deriva dal *Sacrificio di Issione* su un pluteo del Duomo di Torcello, cioè da un tema antico rivisitato. E l'idea stessa della lunetta scolpita presuppone verosimilmente una qualche conoscenza dei primi grandi portali francesi.

L'altrimenti sconosciuto Giovanni si rivela dunque un innovatore di statura internazionale, che mette a punto soluzioni in larga misura inedite dalle sue parti. Per raggiungere lo scopo ricorre a modelli già correnti, ma li ricomponde secondo una nuova sintassi, cambiando la distribuzione degli elementi del sistema. E ci insegna come si mette in atto una rivoluzione formale: guardando molte fonti, e ripensandole. E ancora induce noi a ripensare alla geografia artistica, perché non sempre i fatti culturalmente più importanti accadono nelle capitali dove pensiamo debbano accadere; e perché a guardar bene si scopre che i luoghi appartati a volte dialogano con mezzo mondo. Forse è il caso di fare più spazio, nei nostri manuali e nei nostri canoni, a lui e alla geografia che ci suggerisce.

Decisivo è il lavoro di F. Calugi, *Le sculture del portale della pieve di San Giorgio di Argenta (Ferrara)*, in "Commentari d'arte", XX, 2014, 58-59, pp. 14-27, con ampia bibliografia (anche comparativa). Sulle incrostazioni il riferimento d'obbligo è F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII secolo)*, Padova 2006. Per Teofilo: Teofilo Monaco, *Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, a cura di A. Caffaro, Salerno 2000; S. B. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007.

31 VILLARD DA HONNECOURT

Honnecourt, attivo all'incirca tra il 1220 e il 1240

Villard è uno di quei personaggi che se non esistessero andrebbero inventati, tanto fanno comodo alla storiografia artistica. Ma anche alla storiografia *tout-court*, che spesso e volentieri attinge al suo album di disegni su pergamena, conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi, per illustrare pagine di arte e architettura, e ancora di idraulica, ingegneria, meccanica, arte della guerra. Rimangono così pochi disegni del pieno medioevo, specie di soggetto architettonico, che in una maniera come quella architettata

da Villard si entra per non uscirne più. Non si può dire di conoscere la civiltà figurativa medievale senza averci messo il naso almeno una volta.

Eppure di lui sappiamo soltanto quel che egli stesso dice nelle molte e spesso estese didascalie in antico francese che accompagnano i suoi eterogenei e bellissimi disegni. A giudicare da quel che descrive e da come lo descrive, possiamo vederlo in azione nel secondo quarto del Duecento, soprattutto fra il 1230 e il 1240. Nato in una cittadina della Piccardia, egli dimostra di essere stato a Chartres, Laon, Losanna, Cambrai e soprattutto a Reims, dove la sua frequentazione del cantiere deve essere stata diretta e attenta. Inoltre arriva fino in Ungheria, dove riproduce il particolare di un pavimento: ma non sappiamo cosa ci sia andato a fare, benché la presenza di un artista francese da quelle parti sia perfettamente coerente con i rapporti tra i due regni (come dimostra anche la storia di Guillaume Boucher, che incontreremo più avanti).

A dire il vero non è neppur chiaro chi fosse veramente Villard. Correntemente lo si definisce architetto, ma non esiste nessuna architettura esistente (o perduta) che possa venirgli riferita, neanche in base al taccuino. Che peraltro reca l'intitolazione di *Livre de portraiture*: dove *portraiture* non è tanto il modo di "fare ritratti", quanto piuttosto "di disegnare". Cioè di fare ritratti, in un certo senso, di ogni cosa. Lo stesso autore ne dichiara il contenuto con *aplomb* non privo di orgoglio in apertura di quaderno, dove l'espressione adoperata è *le force de la portraiture* (foglio I, verso):

Villard de Honnecourt vi saluta e prega tutti coloro che utilizzeranno le macchine che troveranno in questo libro di pregare per la sua anima e ricordarsi di lui. Poiché in questo libro si può trovare grande aiuto per la saldezza della muratura e per gli strumenti di carpenteria, e vi troverete il modo per rappresentare efficacemente le figure, i disegni, così come comanda e insegna l'arte della geometria.

In effetti il manoscritto è una strepitosa antologia di tutte le possibilità espressive dell'*opus francigenum* come si andava sviluppando nella sua età classica, sia in architettura che nelle arti figurative: accanto a piante, alzati e dettagli costruttivi e ornamentali, troviamo così progetti per arredi liturgici, citazioni di monumenti antichi, studi di figura e di drappaggio, moduli geometrici da utilizzare nella costruzione di quelle figure; e ancora idee per macchinari e marchingegni, compresi orologi, scaldamani, seghe idrauliche e trappole per la caccia, e perfino la ricetta di una crema depilatoria. Il minimo che si può dire è che Villard fosse un notevole disegnatore che aveva

grande sensibilità per i cantieri; e che in qualche modo volesse fare del disegno la base progettuale degli edifici come delle figure, ovvero di tutto ciò che potesse venire realizzato dall'umana industria. E dunque dichiararne la funzione conoscitiva. In tal senso, il suo *Livre* è un'enciclopedia visiva dell'arte gotica, dei suoi codici linguistici, delle sue declinazioni predilette: una specie di catalogo che poteva servire a mostrare ai suo interlocutori, fossero committenti o allievi, cos'era l'arte contemporanea che si praticava nella Francia settentrionale.

Dubbio è pertanto che il quaderno fosse una sorta di manuale di bottega. Non tanto perché sia apparentemente privo di sistematicità (i disegni si susseguono casualmente, senza ordine e senza logica), quanto perché il mestiere di architetto si apprendeva mediante la pratica, e quello di pittore si giovava di modelli che in genere riguardavano, per esempio, lettere ornate da riprodurre nei manoscritti (e parecchie testimonianze in tal senso sono giunte fino a noi). Si può comunque ritenere che i modelli di Villard fossero considerati già dall'autore paradigmi di eccellenza da conservare e tramandare. Non che gli artisti medievali non disegnassero: solo che per imparare l'arte ed esercitarla lo facevano su supporti meno costosi della pergamena, e spesso effimeri, come la cera e la sabbia. Allo stesso modo non dobbiamo pensare che il "progetto esecutivo" di un edificio dovesse prevedere allora molti disegni dallo spiccato carattere operativo. Il disegno di architettura prende piede soprattutto nel Trecento, e in sintonia con la diffusione della carta come nuovo e più economico supporto: e anche allora i disegni serviranno soprattutto a mostrare ai committenti ipotesi di soluzioni finali (per esempio, come potrebbe risultare la facciata di una cattedrale), e non tanto dettagli di cantiere. Che invece potevano essere talvolta disegnati incidendo direttamente la pietra. Alternativi e complementari ai disegni saranno del resto, e fino ai giorni nostri, i modelli in legno.

Sicché il codice di Villard non è neanche una raccolta di progetti. Non esclusivamente, almeno. Ma il manifesto del lavoro di un artista che proprio in quanto tale è insieme umanista e scienziato: una mente che può interpretare e governare il creato attraverso le strutture mentali proprie della sua disciplina artistica. Per questo Villard disegna un leone dichiarando che è stato "riprodotto dal vero", salvo poi costruirne la testa con il compasso come se si trattasse di un'immagine mentale. Non è in questione se Villard avesse visto davvero un leone vivo (che nell'Europa di quegli anni poteva effettivamente vedersi, in qualche serraglio regale), perché il suo "disegnare dal vero" avrebbe potuto riguardare benissimo un leone di pietra. Il punto è che un artista medievale guarda la realtà

attraverso il razionalismo della geometria, e non attraverso il principio di verità che guida, poniamo, Dürer quando disegna la lepre o Renoir che cattura le atmosfere *en plein air*. Villard ci ricorda che guardare è un atto mentale e cognitivo, sicché disegnare significa non già copiare nella misura più epidermica possibile, ma interpretare la realtà. Così propone esseri umani ridotti a mere combinazioni di figure geometriche elementari, per svelarne la geometria latente e spiegare meglio di tante descrizioni come si possono costruire. Non per questo dobbiamo definirlo uno sperimentatore premanierista, alla Luca Cambiaso; o addirittura un precursore paleocubista. Semmai è vero il contrario: saranno Cézanne, Picasso e Braque a riattivare una coscienza razionale e strutturale delle cose che era ben viva nella mente e nella prassi operativa di un artista del Duecento.

Ma Villard è una buona ragione per accostarsi al medioevo anche perché induce a riflettere sul senso dell'arte come attività intellettuale, e dell'opera d'arte come risposta a un problema. Una delle pagine più interessanti del taccuino (foglio 15, recto) mette a confronto le piante di due cori di chiesa, con deambulatorio e cappelle radiali. Una si riferisce a un edificio già esistente, il Santo Stefano di Meaux. L'altra a un progetto elaborato dallo stesso Villard in collaborazione con Pierre di Corbie, personaggio di cui nient'altro sappiamo. La pianta sviluppata da Pierre e Villard è molto complessa, specie se paragonata al deambulatorio semplice di Meaux, con tre cappelle dal profilo poligonale: il deambulatorio viene raddoppiato, e le cappelle diventano addirittura sette. Il che comporta qualche problema nella diffusione della luce, giacché in questo modo non vi è sostegno che non copra la visuale di almeno una finestra delle cappelle. Ben difficilmente, insomma, il coro di Pierre e Villard avrebbe potuto incontrare una traduzione pratica.

Ciò ha fatto pensare che essi non fossero veri architetti, perché un professionista esperto non avrebbe commesso simili errori di progettazione. Ma a ben guardare, la pianta va giudicata nella comparazione con quella di Meaux. Oggetto della pagina non è tanto l'idea progettuale, quanto il confronto di idee. Non sappiamo bene a cosa dovesse servire il confronto, cioè quale discorso argomentasse la comparazione. Può darsi benissimo che Villard avesse disegnato un coro così improbabile proprio per dimostrare, con la forza del paragone, che esso era piano di difetti e dunque non poteva funzionare. Ma c'è un altro aspetto della faccenda che merita evidenziare. Ed è forse la nostra vera buona ragione.

Parecchie didascalie del *Livre* sono vergate da una seconda e comunque antica mano, che è intervenuta anche su questa pagina con due inserti in latino, posti all'interno dei due cori. In quello di Meaux si riferisce il di-

segno non a Saint-Etienne ma a Saint-Pharon, e la cosa qui poco importa. Nell'altro si dice che "Istud presbiterium invenerunt Ulardus de Hunecort et Petrus de Corbeia, inter se disputando": cioè che Villard e Pierre immaginarono (letteralmente: trovarono) questo coro discutendo tra loro. Quindi il progetto è frutto di una discussione, o meglio di una disputa. Disputare non è un verbo adoperato a caso, perché allude a una pratica allora molto diffusa nelle aule universitarie, quella della discussione tra due contendenti che sostenevano tesi diverse e dovevano giungere a una sintesi. La disputa è un esercizio tipico della filosofia scolastica, e per questo chi ha tracciato quella didascalia voleva assimilare neppur troppo implicitamente gli architetti a filosofi, evidenziando come il progetto scaturisca da un processo razionale e argomentativo, e dunque elevando l'architettura al rango di arte liberale e nobile. E implicitamente ci dice che quel disegno era percepito come qualcosa di simile a un'esercitazione seminariale.

Il disegno di Villard è uno dei puntelli del celebre saggio in cui Erwin Panofsky cerca di individuare connessioni tra il metodo della filosofia scolastica e quello dell'architettura gotica, superando l'immagine corrente della cattedrale come enciclopedia viva dello scibile ovvero trattato teologico in pietra. Secondo Panofsky, bisogna piuttosto cercare delle corrispondenze nel modo di ragionare e dunque di affrontare i problemi concreti: in quello che egli chiama la *mental set*, ovvero atteggiamento mentale. L'arte gotica è prima di tutto un metodo di chiarezza argomentativa, evidente nel modo di innalzare la struttura di una cattedrale come nella distribuzione del programma iconografico nelle sue vetrate e nei suoi portali.

Indipendentemente dalla possibilità di essere realizzato, il coro di Villard è la risposta a un problema, intorno al quale si discute per trovare una soluzione praticabile: può darsi che la praticabilità alla fine venga meno, come è destino di molte discussioni che appunto si dicono accademiche perché trattasi di puri esercizi della mente. Ma ciò non toglie valore a un metodo di lavoro che è anche metodo di conoscenza e di progresso. In questa prospettiva, l'arte non è un colpo di genio e nemmeno un gioco di prestigio, ma il frutto di un dibattito e di una concertazione che servono all'umanità per muovere qualche passo in avanti. In fondo, Villard faceva filosofia, e quindi perseguiva un itinerario di conoscenza, adoperando gli strumenti euristici e comunicativi che gli erano propri: penna e pergamena.

Il disegno arriva dove non arrivano la voce e la scrittura, ed ogni altro mezzo. Per ordinare un mondo bello e razionale, come piaceva a Villard. Ma anche per esprimere l'indicibile. Un narratore contemporaneo molto

sensibile alla storia come Arturo Pérez-Reverte (che molti ricorderanno per la saga del Capitano Alatriste, ambientata nel Seicento), ha messo in scena nello splendido *Pittore di battaglie* un famoso fotografo di guerra, Faulques, che per rappresentare ed esorcizzare gli orrori vissuti lascia il lavoro, rinuncia alla fotografia come alla scrittura, si ritira in un'antica torre sul mare e ricorre alla pittura per evocare sulla sua parete interna quel che altrimenti non sarebbe riuscito a esprimere: una visione assoluta di tutte le guerre passate e possibili. Non sappiamo molto delle sue scelte stilistiche, che si direbbero ispirate da un sincretismo tra i grandi visionari di ogni epoca, da Bosch a Goya. Ma l'operazione compiuta da Faulques ha un sapore decisamente medievale: un ciclo di immagini comprende tutto quel che si sente il bisogno di dire, e riassume il ciclo della storia e il catalogo del mondo. Non per niente anche Pablo Picasso, quando deve rappresentare per immagini assolute e simboliche la distruzione dell'uomo ad opera dell'uomo stesso, attinge a piene mani alla pittura romanica della sua terra, e soprattutto ai manoscritti mozarabici che illustrano i *Commentari all'Apocalisse* scritti nell'VIII secolo da Beato di Liébana. Il dipinto nutrito di queste citazioni, naturalmente, è *Guernica*.

C. F. Barnes, *The portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr 19093). A new critical edition and colour facsimile*, Ashgate 2009. Sul fronte italiano, è forse meglio reperibile A. Erlande-Brandenburg, R. Pernoud, J. Gimpel, R. Bechmann, *Villard de Honnecourt. Disegni*, Milano 1988 (ed. or. *Carnet de Villard de Honnecourt*, Paris 1986). Vedi inoltre gli atti della giornata di studi *Villard de Honnecourt, l'architettura nel medioevo e i modi di costruire* (Genova, 2004), a cura di A. Boato, in "Archeologia dell'architettura", 13, 2008, pp. 99-178. Sui disegni medievali di architettura: V. Ascani, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma 1997; M. Borgherini, *Disegno e progetto nel cantiere medievale. Esempi toscani del XIV secolo*, Venezia 2001; e in generale R. Recht, *Il disegno d'architettura. Origine e funzioni*, a cura di M. G. Balzarini e R. Cassanelli, Milano 2001 (ed. or. *Le dessin d'architecture*, Paris 1995). Sempre stimolante E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Napoli 1986 (ed. or. *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951); vedi anche W. W. Clark, *Architettura e sapere nel Medioevo. Costruttori e maestri tra romanico e gotico*, Milano 1997 (ed. or. *Medieval Architecture, Medieval Learning. Builders and masters in the age of Romanesque and Gothic*, New Haven 1992). Va letto Arturo Pérez-Reverte, *Il pittore di battaglie*, traduzione di R. Bovaia, Milano 2007 (ed. or. *El pintor de batallas*, Madrid 2006).

32 LANDO DI PIETRO

Siena, notizie dal 1311 – Siena, 1340

Il 23 gennaio 1944 un bombardamento aereo squassa la Basilica dell'Osservanza a Siena privandoci per sempre della possibilità di contemplare il magnifico crocifisso ligneo issato sull'altar maggiore, che si riduce in frantumi. La parte più cospicua che ne rimane è anche la più commovente: una raffinata e delicata testa che ostenta i segni della violenza inferta dalla guerra come la bellezza sublimata della sofferenza patita da Gesù. E dichiara una qualità propria del mestiere di un orafo che lavora "per via di porre", e non tanto di uno scultore che segue invece la "via di levare". La testa è infatti costruita per addizioni di piccoli elementi intagliati separatamente, e non già ricavata da un solo massello di legno, magari solidale al resto del corpo come spesso usava. Una prassi sorprendente, che molte corporazioni non avrebbero accettato: la bravura di uno scultore si valutava allora anche dalla capacità di trarre una figura dal minor numero possibile di blocchi lignei, se non da un solo blocco (cosa impossibile per i crocifissi, che infatti dovevano per forza impiegarne almeno tre). L'integrità di una statua, e a maggior ragione se destinata al culto, era un valore assoluto.

L'autore del crocifisso dell'Osservanza non era tuttavia uno scultore. O almeno non era uno scultore regolarmente praticante, e questo spiega molte cose. Era invece un orafo, che come tale godeva a Siena di grande rinomanza: Lando di Pietro, padre di un altro orafo importante, Viva di Lando. Basti rammentare che aveva realizzato la corona per l'incoronazione a re d'Italia di Enrico VII, depositata dal sovrano in Sant'Ambrogio a Milano nel 1311, presente Lando stesso. Quando lavora per la Compagnia di San Domenico in Camporegio, da cui proviene il crocifisso dell'Osservanza, è il 1337-38, sicché Lando è ormai un artista affermato. Poco dopo egli scende a Napoli, ma il 3 dicembre 1339 il Consiglio Generale della Campana del Comune di Siena lo richiama per affidargli la direzione dei lavori dell'immenso ampliamento della cattedrale che si andava costruendo (il Duomo Nuovo, rimasto incompiuto). La motivazione è altisonante: Lando è uomo *providus* e *legalissimus* non solo nella sua propria arte, cioè l'oreficeria, ma pure in molte altre, e in particolare in ciò che riguarda la costruzione di ogni sorta di infrastruttura, dai palazzi ai ponti dalle strade alle fontane (e una certa abilità in materia di campane, ricordata dalle fonti). Forse Lando non sarà stato un Leonardo del XIV secolo, ma è lecito presumere che di architettura e urbanistica si intendesse abbastanza per poter dirigere un cantiere complesso e problematico.

Già questa circostanza ci permette una piccola riflessione sulla versatilità degli artisti medievali, che sbagliammo a pensare iperspecializzati ovvero letteralmente pronti a tutto. Per quanto la specializzazione fosse un fenomeno tendenziale, avallato dalle stesse condizioni di lavoro imposte dalle varie tecniche (ambiente, modi e tempi del tagliapietre o del falegname sono diversi da quelli del miniatore) non era una costrizione assoluta. Nel senso che c'erano artisti che padroneggiavano più tecniche e più linguaggi, e ce n'erano altri che di norma facevano bene una cosa, ma occasionalmente potevano farne un'altra e magari altrettanto bene, specie quando una certa progettualità grafica poteva avvicinare le arti. Non per caso Villard de Honnecourt disegna architetture come oreficerie, e figure che possono venire riprodotte con ogni mezzo in ogni scala. Per quanto ne sappiamo, Lando si dedicava soprattutto all'oreficeria, ed è significativo che traduca nella scultura in legno il modo di procedere proprio di chi lavora solitamente il metallo nel formato piccolo. Il crocifisso dell'Osservanza dunque sorprende anche perché frutto di un punto di vista alternativo che predilige un trattamento della forma che vien da definire antimonumentale.

Ma ancor più sorprendente è il fatto – conforto nel disastro – che la disintegrazione della statua abbia permesso di ritrovare due piccole pergamene, inserite all'interno della testa e in una cavità del ginocchio, vergate o fatte vergare da Lando stesso, che contengono non poche informazioni sull'opera; e soprattutto ci dicono come Lando la guardava, e come voleva che il suo pubblico la guardasse. La più piccola ricorda che il crocifisso fu compiuto nel gennaio 1337 (secondo lo stile senese, cioè 1338), ma soprattutto che l'adorazione del fedele va tributata a Cristo e non al legno, che del Cristo è mera figura:

Anno Domini / MCCCXXXVII / di gennaio / fu compiuta / questa fi / gura
a si / militudine / di yhu xpo / crocifisso / figluolo di / dio vivo et / vero. Et
/ lui dovend / o adorare / et non que / sto legno.

Il concetto è ripreso nella pergamena più lunga, un'accorata preghiera con cui Lando invoca per sé e per la sua famiglia la protezione divina e l'intercessione dei santi e della Vergine contro le insidie del Maligno. In tal senso l'opera diventa una sorta di offerta votiva attraverso la quale invocare misericordia e aspirare alla salvezza. Ma anche e soprattutto un punto di congiunzione tra l'immanente e il trascendente, fra la terra e il cielo. Sostiene Lando:

Domene dio fece scolpire questa croce in questo / legno a lando pieri da siena
a similitudine del / vero ihu xpo per dare memoria ala gente / de la passione
di yesu xpo figliuolo di Dio.

Come un Evangelista, l'artista agisce per ordine divino. Egli è strumento di una volontà più alta, che chiede un'immagine capace di evocare il sacrificio della passione e alimentare la memoria di chi poteva avere non molta dimestichezza con la scrittura, ma doveva averne parecchia con le immagini. Questa effigie doveva essere abbastanza realistica e coinvolgente da rendere palese la "similitudine" col Gesù vero e coltivare il consumo di devozioni intorno alla croce. Come era ormai consueto da quasi un secolo, Lando concepisce un Cristo morto ma tutt'altro che esasperato nella rappresentazione del dolore: non concede nulla a quella deformazione delle membra e delle carni, a quella truculenza delle effusioni di sangue che prediligevano in quegli anni gli artisti tedeschi, che parecchi esemplari hanno pure lasciato in Italia. La sua preghiera – fatta dunque di parole come di legno e colori – è quasi una premonizione: l'artista muore nel 1340, poco più di un mese dopo la moglie.

Lando rinnova il fondamento di una teoria medievale delle immagini che risaliva almeno a Gregorio Magno, il primo a codificare un luogo comune che sarebbe stato spesso usato per tacitare coloro che nella proliferazione di immagini religiose, e soprattutto di immagini tridimensionali, vedevano un forte rischio di superstiziosa idolatria: le immagini sono *litterae laicorum*, cioè la scrittura per chi non sa leggere. Dunque uno strumento di formazione culturale e spirituale, di cui anche un pubblico alfabetizzato poteva giovare per coltivare la memoria delle tappe salienti della storia sacra. In più il tono accorato di Lando aggiunge sfumature proprie della spiritualità bassomedievale, e della confraternita laicale cui la scultura apparteneva: l'immagine del crocifisso diventa lo spunto per una meditazione sulla sofferenza di Gesù che assume un carattere al tempo stesso introspettivo e condiviso. Lando contempla il Redentore e prega per sé e i suoi cari, ma implicitamente invita noi a fare altrettanto. Ci invita tuttavia con la forza della sua arte, perché i testi di suo pugno non sembrano aver beneficiato di alcun uso pubblico, visto che erano incorporati alla statua come a volte poteva capitare per delle reliquie. Che invece nel legno sia stata inserita una scrittura privata, sia pure contenente un messaggio universale, è circostanza affatto eccezionale, come lo è che una scultura lignea medievale sia firmata, e per giunta in questi termini. Quando si parla di arte medievale, bisogna sempre stare attenti a non rendere assolute le nostre affermazioni.

Non dovevano essere tanti i crocifissi medievali muniti di apparati testuali, come quello di Lando (e pure intagliati come quello di Lando). Ma è lecito presumere che quegli apparati riflettessero un modo di concepire e guardare (e vivere) i crocifissi che non apparteneva certo soltanto a Lando. Che queste immagini potessero condensare il senso della vita e della morte è ottima ragione per studiarle. Una statua lignea vivacemente colorata ha rappresentato nei secoli, per quasi tutti, l'epifania del sacro; e ancora in tempi di forte secolarizzazione non possiamo fare di una scultura medievale una sola questione di forme e colori. Ma è, credo, altrettanto notevole che spesso i loro autori non fossero asceti dediti soltanto a pregare con lo scalpello, ma artisti poliedrici altrimenti impegnati nella direzione di importanti cantieri pubblici. Dunque cittadini che pongono la loro arte a gloria di Dio come al servizio di altri cittadini.

S. Moretti, *Lando di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma 2004, pp. 438-440. Per crocifisso dell'Osservanza e le sue vicende, vedi la scheda di A. Bagnoli in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1987, pp.64-68. Il documento del 1339 è in G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, *Secoli XIII e XIV*, Siena 1854, p. 228 ("providus vir magister Landus aurifex, est homo legalissimus, et non solum in arte sua predicta, sed in multis aliis, preter dictam suam artem, est homo magna subtilitatis et adinventionis, tam his que spectant ad edificationes palatiorum et domorum comunis et viarum, et pontium, et fontium, et aliorum operum comunis Sen.").





33 RICCARDO DI BURY

Bury Saint Edmunds, 1287 – Auckeland, 1345

Quella medievale è prima di tutto una civiltà del libro, ma non soltanto perché buona parte delle sue riflessioni sono commenti a un libro solo, la Bibbia. Il libro diventa presto uno strumento di scienza e di potere, e l'immagine visibile di un privilegio, giacché pochissimi sanno leggere, i libri sono assai costosi perché fatti di pergamena (almeno finché non si diffonde anche in Europa la produzione di carta, nel corso del Duecento), e scriverli e illustrarli è in ogni senso un'arte che richiede mano ferma, tempi lunghi e una pazienza infinita. Una biblioteca era così lo scrigno del sapere e un tesoro di beni materiali e lussuosi: ed era quasi sempre non la biblioteca di Babele che ci immaginiamo grazie al cinema o alla letteratura, ma un armadio con poche decine di volumi, parecchi dei quali destinati al culto. Eppure in quei pochi volumi c'era tutto quel che doveva esservi, compreso un repertorio di immagini che in certi frangenti della storia medievale non solo dettavano le linee alle arti facendo della miniatura un'arte guida, ma erano esse stesse, semplicemente, l'arte. Possedere libri significava possedere un arsenale e un esercito, risorse alimentari contro ogni carestia, la ricchezza materiale e quella immateriale. E lasciare tutti i propri libri all'università per nutrire la formazione e la crescita dei giovani era un gesto paragonabile per certi versi alla fondazione di un monastero.

Lo fece, in favore di Oxford dove aveva studiato filosofia e teologia, un ecclesiastico cui non per caso dobbiamo il primo manuale di bibliofilia di cui si abbia notizia. Riccardo da Bury fu vescovo di Durham dal 1333, ma soprattutto uomo di stato di altissimo rango: precettore del futuro Edoardo III, tesoriere del re, segretario del sigillo privato, lord cancelliere, per due volte ambasciatore alla corte papale di Avignone. Fu lì, nel 1338, che Riccardo incontrò Francesco Petrarca, al quale l'inglese parve "persona di ingegno vivace e di buona cultura" (*Familiarum rerum libri*, III, 1). Ma nello stesso anno consegnava al re di Francia, in nome del suo, la dichiarazione che di fatto dava inizio alla guerra dei cent'anni.

La sua passione inesausta per i libri sconfinava nella patologia: a soddisfarla concorrevano sia il contenuto, sia la bellezza materiale dell'oggetto-libro. Ma dopo ogni acquisto o dono Riccardo era già alla ricerca bulimica di nuovi tesori da far propri, approfittando anche della sua mobilità diplomatica. Questa passione è narrata in un libretto terminato il 24 gennaio 1344, e significativamente intitolato *Philobiblon*: che non è soltanto un'autobiografia intellettuale e un'ardente dichiarazione d'amore verso i libri e ciò che essi

rappresentano, ma anche un trattatello operativo, in cui l'autore fornisce indicazioni sul modo migliore di conservare i libri e di metterli a disposizione di studenti e studiosi, fissando puntuali norme per governare i prestiti dei codici da lui donati a Oxford (in seguito purtroppo dispersi: dei libri che furono di Riccardo se ne conoscono soltanto due). Lo scopo era anche quello di difendere i libri da coloro che egli riteneva i loro peggiori nemici: gli studenti. In realtà Riccardo li amava. Ma non tollerava la sguaiataggine di chi mangiava o starnutiva o si scacolava sulle pagine, o di chi ne strappava i fogli di guardia, e per questo secondo lui si sarebbe dovuto addirittura scomunicare. Forse il *Philobiblon* è davvero il primo testo al mondo, per quanto ne sappiamo, incentrato su quella che oggi chiameremo la tutela dei beni culturali: che si deve fare a ogni costo – ecco il vero messaggio dell'opera – perché senza questi beni non c'è letteralmente futuro. Una ragione da sola sufficiente, secondo me, a occuparsi di medioevo per una e tutte le vite.

La civiltà del libro che egli respira non è più quella degli *scriptoria* monastici, ma delle aule universitarie, delle città aperte e cosmopolite, dove in nome del libro gli uomini si incontrano e si conoscono. E dove la cultura classica si salda in stretta solidarietà con l'esegesi biblica attraverso il pensiero contemporaneo. Sono anche (e forse soprattutto) i libri, secondo Riccardo, a delineare il vero volto di una città. E a farne un paradiso in terra.

A Parigi ci sono meravigliose biblioteche in stanze profumate di aromi; là si trovano i verdi giardini di tutti i volumi del mondo, là i prati delle scuole che pulsano al ritmo della terra; il cenobio di Atene oggi si trova lungo i bordi della Senna, là si perdono i passi dei Peripatetici, si trovano le vette del Parnaso e si trova il portico degli Stoici. A Parigi si può vedere Aristotele, limite supremo di tutte le arti e le scienze che si studiano nei passaggi del mondo sublunare; là oggi Tolomeo disegna gli epicicli, le orbite eccentriche e le rivoluzioni dei pianeti; e Paolo rivela i suoi segreti e poco distante Dionigi organizza e distingue le sue gerarchie; lì la vergine Carmenta riproduce in caratteri latini tutta la grammatica fenicia raccolta da Cadmo. Parigi è tutto! Io per parte mia, ogni volta che mi trovo lì, non potevo far altro che aprire ogni mio forziere e, allargati i cordoni della borsa, è stato con gioia che ho sperperato i miei soldi e riportato alla luce dal fango e dalla melma libri impagabili.

Riccardo batte ogni strada possibile (tra quelle lecite) per procurarsi libri, e molti ne commissiona in proprio. I classici, ivi compresi i poeti, occupano nella sua biblioteca un settore di rango, ma non c'è testo da cui non si possa imparare e non c'è lezione che dai libri non possa venire tradotta in azione.

Per questa ragione principi e prelati, giudici e dottori, e chiunque governi il bene comune più degli altri han bisogno di sapienza e così più degli altri dovranno mostrare il loro attaccamento ai libri, scigni del sapere.

Senza libri non si governa e nemmeno si funziona. Un paese che non ha cura dei suoi libri e delle sue biblioteche è destinato alla paralisi e all'annientamento. Vivere senza lettere, sentenza Riccardo citando Seneca e Sigieri di Brabante (per lui i moderni non sono meno importanti degli antichi, e bisogna continuare a scrivere libri), è la morte di un uomo ancora vivo. Sicché vivere tra studi e libri, al contrario, non può che essere la vita vera e piena. Grazie ai libri l'uomo può valicare i confini dello spazio e del tempo, fare il giro del mondo, scendere nelle profondità della terra, attraversare la galassia e lo zodiaco ed elevarsi fino a Dio. Ma anche conoscere coloro che stanno nei libri, ovvero che li hanno scritti. Il libro serve a esplorare se stessi facendo esperienze al di fuori di sé. Immedesimandosi anche in un altro.

Essere un altro è un percorso di conoscenza; lo scrittore intraprende questo percorso se è disposto a essere colui di cui scrive, a mettere in atto uno scambio di identità tra lui e il suo personaggio. Se il pompiere Montag di *Fahrenheit 451* (c'è chi avrà letto il romanzo di Ray Bradbury, chi avrà visto il film di François Truffaut, e chi saprà di entrambi) salva i libri dal rogo, è perché vuole conoscere l'uomo che è dietro ciascun libro. E se l'Adriano di Marguerite Yourcenar fonda biblioteche, è perché crede fermamente che le biblioteche siano granai della cultura necessari a resistere all'inverno dello spirito. Non ci conosceremo mai se guarderemo soltanto noi stessi. E, soprattutto, lasceremo ai posteri un pessimo mondo.

Lo aveva ribadito duecento anni prima un'altra mente finissima, Ugo di San Vittore, in un'opera che metteva a frutto la sua esperienza di docente per delineare un percorso formativo, e dispensare consigli ai giovani. Nel *Didascalicon* (III, XIX), scritto intorno al 1120, Ugo suggerisce che lo studente impari a relativizzare le sue conoscenze, e a distaccarsi dai beni materiali in favore di quelli spirituali, cominciando con l'uscire di casa. L'autore non la menziona esplicitamente, ma il principio vale anche per la conoscenza storico-artistica. Diffidate di chi ritiene che l'unica arte vera e possibile sia quella del proprio condominio. E ammirate chi viaggia per conoscerla nel suo contesto, riconoscendone il valore relativo.

Da ultimo si propone per lo studio la dimora in terra straniera, perché ciò favorisce l'esercizio. (...) È molto sensibile l'uomo che sente ancora la dolcezza della terra natale, è già forte colui che sa fare di ogni luogo la sua nuova patria,

ma è veramente perfetto nella virtù colui che valuta tutto il mondo come un luogo d'esilio. Il primo ha fissato il suo amore in una parte della terra, il secondo lo ha distribuito in molti luoghi, ma il terzo ha annullato in se stesso l'amore del mondo.

Ugo non sta prefigurando un progetto Erasmus, né vuol sostenere che l'attaccamento alla patria sia un limite. Stabilisce solo una gradazione fra atteggiamenti comunque positivi, che dipende dall'apertura mentale commisurata all'ampiezza degli sguardi. E traccia un metodo per la classe intellettuale e la classe dirigente. Come Riccardo, sa che la verità va trovata dentro di noi ma cercandola fuori da noi.

Riccardo da Bury, *Philobiblon o l'amore per i libri*, a cura di R. Fedriga, Milano 1998; Ugo di San Vittore, *Didascalicon. I doni della promessa divina. L'essenza dell'amore. Discorso in lode del divino amore*, a cura di V. Liccaro, Milano 1987 (cit. a p. 144).

34 **BERNARDO DI CHIARAVALLE**
Fontaine-lès-Dijon, 1090 – Clairvaux, 1153

Si è scritto moltissimo a proposito dell'*Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem*, la celebre lettera rivolta da Bernardo di Chiaravalle a Guglielmo, abate di Saint-Thierry, in cui la mente più alta dell'ordine cistercense – e al tempo stesso caposaldo della cultura occidentale, non solo medievale – tuona contro la scultura, e l'arte figurativa in genere, nella misura in cui distrae i monaci dalla meditazione e dall'introspezione, e rappresenta una vana ostentazione di sfarzo. Com'è noto, i cistercensi erano pauperisti e rigoristi al punto da tollerare nelle loro chiese la sola immagine del Cristo crocifisso: niente capitelli istoriati, niente portali scolpiti, niente affreschi né vetrate figurate, niente sontuosi apparati liturgici, né oro né argento né bronzo. Tuttavia i loro monasteri non erano affatto dimessi: non per impiego di materiali lapidei, non per dimensioni, non, soprattutto, per la bellezza severa degli impianti e degli elevati, che contribuirono a diffondere in tutta Europa, già nel XII ma soprattutto nel XIII secolo, gli orientamenti più asciutti del razionalismo gotico. Non dobbiamo dare per scontato che una chiesa medievale sia sempre e comunque popolata da una folla di immagini dipinte e scolpite. Anzi, in un certo senso questo popula-

mento è una conquista. E il primato dell'immagine è stato messo in discussione più volte. Non solo: un'architettura di alto e meditato profilo, come quella cistercense, può ben fare a meno di ogni apparato plastico che non sia una sottolineatura, attraverso motivi vegetali e geometrici anche molto elementari, della limpidezza matematica e delle bellezze quasi astratte di quell'architettura. Ma i medievali erano ben consapevoli che le immagini non dicono tutte le stesse cose alle medesime persone. Ogni immagine deve essere intonata al luogo che le ospita e al pubblico cui si rivolge.

Bernardo non era per principio avverso all'arte figurativa: guai a farne una sorta di iconoclasta radicale, di talebano dell'epoca romanica. Non la tollerava nei chiostri per le ragioni che abbiamo detto, ma le ammetteva nelle parrocchie e nelle cattedrali, perché riconosceva che i laici avevano bisogno di immagini per nutrire la loro fede. Ma proprio la descrizione attenta delle figure mostruose da lui tanto detestate denota in realtà una profonda comprensione del carattere metamorfico ed espressionista dell'immaginario romanico, e dunque suggerisce che Bernardo rifuggiva da quel mondo almeno quanto ne era affascinato. E lo respinge, anzi, proprio perché ne ha inteso perfettamente la capacità di coinvolgimento.

Nell'invettiva contro materie pregiate ed eccessive ricercatezze risuona la deprecazione del lusso superfluo come causa e conseguenza di vanità, che è tema ricorrente nel discorso pubblico medievale intorno ai beni materiali, e trova espressione altissima e potente in opere come il *De contemptu mundi* (cioè *Il disprezzo del mondo*) di Lotario dei conti di Segni (circa 1160-1216). Ma una coscienza acuta e politicamente lucida come quella di Lotario, che diventerà papa (e che papa) col nome di Innocenzo III, rivolge il suo disprezzo soprattutto contro la ricchezza privata e civile delle vesti, dei gioielli, dei cosmetici, delle tavole imbandite, ed evita di entrare nel merito degli spazi sacri e delle arti figurative. L'oggetto della polemica è lo smodato benessere e non l'esercizio di un'arte, mentre la solennità del culto divino non può essere in discussione. Lo deve essere, invece, la caducità della gloria terrena. A che serve dipingere le stanze e coprire la mensa di tovaglie istoriate e di suppellettili d'oro, argento, avorio e cristallo, se dopo la morte non porteremo con noi nulla di tutto questo?

Bernardo se la prende però anche con certe aberrazioni della liturgia, che vedono protagonisti oggetti grandiosi, sontuosi, preziosi, commisurati a spazi smisurati. Evidentemente non pensa solo al lusso superfluo, quando scrive, sempre a Guglielmo, che "immenses altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, sumptuosas depolitiones, curiosas depictiones (...) dum orantium in se retorquent aspectum, impe-

diunt et affectum”; e a lui in un certo senso “repraesentant antiquum ritum judaeorum”. Una grandiosità così ricercata e ostentata non è soltanto poco conveniente alla nuda sobrietà che reclama il culto; e non è solo impedimento alla concentrazione dei fedeli, specie quando comporta un’abbondanza di immagini e rivestimenti lussuosi: è anzi un’evocazione equivoca di quell’antico culto ebraico che invece la liturgia cristiana doveva dichiarare di aver superato anche nelle sue manifestazioni esteriori. Una chiesa cristiana non può sembrare il Tempio di Gerusalemme perché è il vero Tempio. E questa assimilazione non doveva essere incoraggiata da immagini dipinte o scolpite – giacché l’arte ebraica non rappresenta la figura umana – ma dallo sfarzo di rivestimenti e arredi.

Il confronto con luoghi sacri e riti dell’ebraismo è un tema centrale della riflessione teologica medievale, e non può essere eluso se si vuole puntare a una conoscenza meno manichea della civiltà, e non solo dell’arte, di quei secoli. Anche per questo i medievali che hanno scritto di liturgia sono fonti importanti per comprendere il significato che si attribuiva ad ogni oggetto di culto, e alla sua posizione in rapporto agli altri e all’edificio che li conteneva. Non dimentichiamo che la maggior parte delle opere d’arte mobili concepite nel medioevo non sono soltanto manufatti belli e preziosi, ma soprattutto oggetti da adoperare. In fondo Bernardo parla di liturgia, come abbiamo visto, anche quando sembra parlare d’altro. Per esempio quando si compiace che nella chiesa dei templari a Gerusalemme siano appesi scudi, selle e spade, in luogo di lampade costose e pretenziose, perché gli scudi dei cavalieri di Cristo sono le vere lampade della virtù, e le armi sono dunque le vere gemme: anche questo corrobora la “lode della nuova milizia”, come recita il titolo dell’opera in cui Bernardo fa questa osservazione (*De laude novae militiae*, appunto). Ma certo chi scrive sistematicamente di liturgia sviluppa considerazioni più analitiche che non dovremo trascurare.

Il testo più importante in materia è il *Rationale Divinorum Officiorum* di Guglielmo Durando ovvero Guillaume Durand (1230-1296) vescovo di Mende in Linguadoca, sepolto a Roma in Santa Maria Sopra Minerva: il suo monumento, firmato da Iacopo di Cosma, fonda mirabilmente scultura e mosaico. Il *Rationale* è importante perché parla pure delle immagini dipinte e scolpite nell’economia del sistema di segni proprio di una chiesa, e dunque del perché una certa immagine sia adeguata a un luogo piuttosto che a un altro. Ma è pur sempre un trattato di liturgia medievale, e non un manuale sul simbolismo delle immagini, come talvolta distrattamente si crede e si dice. Meno noto ma non meno interessante è il *Mitralis* di Sicardo da Cremona (circa 1155-1215). Proprio Sicardo, seguendo una tradizione ormai

consolidata, legge gli arredi del Tabernacolo, cioè del primo tempio che secondo il racconto dell'*Esodo* Dio ordinò a Mosé di allestire nel deserto dopo la fuga dall'Egitto, come prefigurazioni di quelli di una chiesa cristiana. Nota però che alcuni di essi sono nel frattempo scomparsi, mentre altri, come le croci e i calici, non esistevano né nel Tabernacolo né nel Tempio di Gerusalemme, e dunque sono specifici del culto cristiano; altri ancora, come i turiboli, cioè gli incensieri, e i candelabri, si sono mantenuti indipendentemente dalla loro fisionomia specifica. In questa prospettiva, la continuità con l'arredo liturgico descritto nel Vecchio Testamento diventa non un limite, ma una forma di legittimazione. Non un punto di debolezza, ma di forza.

Dell'*Apologia* esistono parecchie edizioni: si trova comunque nel volume 192 della *Patrologia Latina*. Per il passo sui templari: S. Bernardi *De laude novae militiae ad milites Templi*, V, in V. Mortet, P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la conditions des architectes en France, au Moyen-Âge, XIe-XIIIe siècles*, Paris 1995, p. 678 (I ed. 1911-1929). Questa strepitosa antologia di fonti non deve essere mai persa di vista, da chi voglia in tutti i sensi saper leggere l'architettura medievale nei suoi fondamenti storici. Vedi anche Lotario di Segni, *Il disprezzo del mondo*, a cura di R. D'Antiga, Parma 1994.

35 **BALDOVINO DI FORD**

Exeter, prima del 1150 – San Giovanni d'Acri, 1190

All'opinione di Bernardo potremmo accostare (non contrapporre) quella di Baldovino di Ford, noto anche come Baldovino di Canterbury. Si chiama così perché entrò come monaco nell'abbazia cistercense di Ford, nel Devonshire, diventandone quindi abate. Nel 1180 fu proclamato vescovo di Worcester e nel 1184 arcivescovo di Canterbury. Fu lui ad assistere Enrico II Plantageneto nei suoi ultimi giorni, e ad incoronare Riccardo I, detto Cuor di Leone. Dopo la caduta di Gerusalemme nelle mani di Saladino, fu acceso sostenitore della crociata, alla quale partecipò personalmente, finanziando duecento cavalieri e trecento fanti. Morì di peste il 19 novembre 1190, pochi giorni dopo la presa di San Giovanni d'Acri.

A scorrerne la biografia Baldovino sembra essere stato soprattutto un uomo di potere, ma in verità possedeva statura e spessore di mistico e teologo. In una delle sue opere più note, *De sacramento altaris* (cioè, il sacra-

mento dell'altare), dedicata alla celebrazione della messa, Baldovino mette in evidenza le radici teologiche della liturgia. E naturalmente si pone il problema di come interpretare, ovvero di come giustificare, le suppellettili ebraiche. Un problema che la sua parabola biografica, con quell'ossessione per la causa della Terrasanta (cui lasciò in eredità ogni suo avere), investe di energia e di passione.

Il principio da cui parte Baldovino è semplice: anche se Cristo si è rivelato e la verità è giunta fra noi, il sistema di segni e di figure dell'Antico Testamento non è cessato del tutto. Così il fuoco, l'acqua, l'incenso, il vino e l'olio continuano a trasmettere significati forti esattamente come nell'immaginario biblico precristiano, per quanto sia nel frattempo avvenuto un decisivo spostamento di senso. Infatti non significano più la stessa cosa, ma non sono stati cancellati e concorrono a rendere solenne il culto. Finché per noi sono necessari i sacramenti, non possiamo respingere figure e segni, giacché pure i sacramenti sono segni. Anche noi unghiamo re e sacerdoti, diffondiamo l'incenso bruciato, ci immergiamo nell'acqua, offriamo e libiamo vino. Ma non per questo ci comportiamo da ebrei, né intendiamo farlo. Noi non *giudaizziamo*, ribadisce Baldovino. Ma dell'orizzonte iconografico e simbolico ereditato dal giudaismo non possiamo fare a meno, perché esso è entrato ormai stabilmente nel nostro patrimonio di forme, segni e riti e da esso è legittimato.

Quamvis enim veritas iam advenerit, non omnis tamen signorum et figurarum religio usquequaque in novo testamento cessavit. Nam ignis et aqua, thus, vinus et oleum, unctiones regum et sacerdotum, et multa alia, quae in veteri testamento in usu erant aliquidque mysticum figurabant, nunc quoque, ad magnificandum divini cultus honorum, rerumque spiritualium virtutem significandam, sacramentis et sacramentalibus adhiberi solent. Et donec sacramenta nobis necessaria sunt, figurae et signa non omnino reprobari possunt: nam ipsa sacramenta quaedam signa sunt. Reges et sacerdotes inungimus, thus adolemus, in aquis abluimur et sanctificamur, vinum offerimus et libamus. Nec tamen judaizamus, nec haec agentes judaizare intendimus.

L'armamentario liturgico del Vecchio Testamento è mantenuto perché allude ora a una realtà spirituale più alta, e perché ribadisce che il nuovo patto promana dall'antico. In questa prospettiva tutto è prefigurazione, prima della venuta di Gesù. Dunque gli arredi del tempio, dall'arca al candelabro a sette bracci, sono simulacri dalla forte carica semantica proiettata sul presente, e non tanto oggetti intimamente connaturati al giudaismo. Prova ne

sia che si innalzarono magnifici candelabri bronzei a sette bracci destinati a chiese cristiane, per figurare Cristo nel fusto e i doni dello spirito attraverso le lampade. Ma soprattutto per ribadire, in termini quasi irenici e conciliatori, lontani dall'acredine anti giudaica purtroppo ricorrente in molti frangenti della storia europea (non solo medievale, come ben sappiamo), che le radici del cristianesimo sono nell'ebraismo, e che le due fedi hanno un patrimonio comune pur superato dalla rivelazione di Cristo. Se ne conservano ancora di spettacolari – per limitarci a quelli anteriori al primo Duecento – nel Münster di Essen, nell'abbazia di Klosterneuburg, nell'abbazia di Saint-Remi a Reims, nella cattedrale di Braunschweig, nel Duomo di Milano. Essi trovavano piena legittimazione in una chiesa cristiana dell'Occidente medievale non solo come figura del Cristo o memoria del Pentateuco, ma anche come suppellettile ecclesiastica al servizio di un culto che nei fasti della liturgia ebraica cercava le origini dei propri segni sacramentali, e dunque motivi profondi di nobilitazione storica.

L'incrocio dei testi di Bernardo e Baldovino dovrebbe dunque suggerire che per i medievali gli ebrei non sono soltanto gli assassini incapaci di riconoscere il Messia al punto di ucciderlo, ma i testimoni di una cultura che alimenta in tempo reale quella del medioevo cristiano; e che questo riconoscimento apre una prospettiva di tolleranza che credo possa insegnarci qualcosa. Al tempo stesso conferma che le intersezioni tra culture e scritture passavano attraverso riti e liturgie che si materializzavano attraverso oggetti di assoluta centralità, come arredi liturgici spesso tanto ricchi e sontuosi da riprodurre nel metallo e in miniatura la complessità formale e iconologica di un portale o di una facciata di cattedrale. E questo accadeva anche in virtù della carica semantica di oggetti che non erano concepiti e guardati come semplici oggetti, ma anche e soprattutto come porte verso altre culture e altre dimensioni dello spirito.

Per questo la vicenda di Ermanno di Colonia, l'ebreo convertito che scrive una celebre, originale e discussa autobiografia spirituale, evidenzia come il passaggio dall'una all'altra fede dovesse comportare anche una significativa riambientazione di oggetti e soprattutto la ricezione di immagini che da ebreo gli erano parse non solo inaccettabili, ma addirittura terribili al limite del disgusto. Entrando in chiesa a Münster nel 1127-28, da ventenne curioso e già inquieto, era infatti rimasto atterrito da un grande crocifisso che egli non nomina come tale, ma piuttosto come “un idolo mostruoso”.

Distinguo un solo e medesimo uomo, umiliato ed esaltato, abbassato e innalzato, ignominioso e glorioso, appeso dall'alto in basso miseramente alla

croce e, dal basso in alto, per effetto della menzogna del dipinto, assiso in pieno splendore e come deificato. Lo confesso, rimasi stupefatto, sospettando che effigi di tal sorta fossero dei simulacri, quali il paganesimo se ne foggia comunemente. La dottrina farisaica mi aveva in passato facilmente persuaso che era veramente così.

Ermanno restituisce le sue antiche avversioni alle immagini dal punto di vista, filtrato da artifici retorici, di chi è giunto ad accettarle e a comprenderle: per questo cerca di rendere l'ambivalenza di una scultura, a sua volta trasfigurata dalla pittura (la "menzogna del dipinto") che rappresenta Gesù al tempo stesso sofferente e trionfante, schiacciato dal peso della morte e circondato di gloria paradisiaca, il Dio e l'Uomo. Convertirsi significava anche fare i conti con gli idoli, e trasformarli nei pilastri di una nuova fede e di una nuova vita.

Ho utilizzato Baudouin de Ford, *Le sacrement de l'autel*, a cura di J. Morson e E. de Solms, Paris 1963 (il passo citato è a p. 110). Ma vedine anche l'edizione italiana: Baldovino di Ford, *Il sacramento dell'altare. Trattato*, a cura di G. Maschio, Milano 1984. Sulla percezione medievale degli arredi della liturgia ebraica, rimando a F. Cervini, *Il Candelabro Trivulzio*, Milano 2000. Hermannus quondam Judaeus, *Opusculum de conversione sua*, a cura di G. Niemeyer, Monumenta Germaniae Historica, Weimar 1963; J.-C. Schmitt, *La conversione di Ermanno l'ebreo. Autobiografia, storia, finzione*, Bari 2005 (riporta la traduzione dell'*Opusculum*, cito da p. 260). Vedi anche B. Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di C. Frugoni, Bari 2003; e G. Dahan, *La disputa anti-giudaica nel medioevo cristiano*, Genova 1993 (ed. or. *La polémique chrétienne contre le judaïsme au moyen âge*, Paris 1991).

36 LUCA DI TÚY

Léon, verso il 1200 – Túy, 1249

Túy è una città della Galizia meridionale, quasi sul confine col Portogallo. La sua cattedrale gotica è un interessante edificio che aggiorna timidamente la tradizione soprattutto nel portale maggiore, le cui statue-colonne, ormai verso il 1240, mostrano chiaramente di derivare dal linguaggio ben altrimenti moderno dispiegato verso il 1190 da Mateo nel Portico della Gloria a Santiago di Compostella. A Túy fu vescovo tra il 1239 e il 1249, anno della

morte, un singolare personaggio che dalla sede episcopale prese il nome con cui è correntemente ricordato (*Lucas Tudensis*), ma che proveniva da Léon, dove fu canonico di Sant'Isidoro dal 1221 al 1239 (era dunque castigliano e non galiziano). Grande viaggiatore per l'Europa occidentale e il Mediterraneo, con visite a Roma, a Costantinopoli e in Terrasanta, fu autore di diverse opere storiche e dottrinali. Proprio a Roma, nel 1233 o nel 1234, scrisse un trattato antiereticale che aveva come bersaglio soprattutto i catari, le cui roccaforti nel Mezzogiorno di Francia non erano state ancora debellate.

Nel *De altera vita* – questo il titolo dell'opera, in tre libri – Luca sviluppa tra l'altro un ragionamento che vuole giustificare la presenza di immagini in un luogo di culto. I movimenti ereticali, ispirati da fervore rigorista, erano in genere piuttosto maldisposti nei riguardi delle immagini sacre, specie quando assumevano fisionomie statuarie. Chi li avversava doveva quindi argomentare perché un'immagine sacra era non solo legittima, ma in un certo senso necessaria. E dunque privarsene era quanto meno un grave errore. In questa prospettiva, l'arte è insieme espressione e sostegno della fede, della chiesa, e in definitiva della società. Una civiltà cristiana dove tutto si corrisponde è essenzialmente fondata sulle immagini: pertanto il messaggio di un'opera d'arte pubblica – il portale di una cattedrale, un ciclo di affreschi o di vetrate – è implicitamente antiereticale già solo per il fatto di esistere, e di stare dove sta.

Secondo Luca, è sensato che in un edificio sacro convergano immagini di differente tipologia e iconografia, purché concorrano a tessere le lodi del Creatore, e a rappresentare il suo mondo (“cunctorum formae ponantur in Ecclesie cultu: et creator omnium in cunctis suis operibus collaudetur”). Il ricorso alle immagini, in questa prospettiva, è giustificato da quattro funzioni: “ad doctrinam; ad imitationem; ad decorem; ad fidelium defensionem”. Nessuna esclude l'altra, e tutte queste funzioni posso essere compresenti in una sola effigie: ma perché l'immagine sia giustificata, è sufficiente la presenza anche di una funzione soltanto. Viene quasi da pensare che Luca stia liquidando l'allegorismo medievale con la stessa disinvoltura razionale di un Tommaso d'Aquino. In verità egli sta dicendo semplicemente che nessuna immagine vale di per se stessa, cioè come immagine bella; ma si pone piuttosto come segno di qualcosa di altro, come rimando a una realtà ultraterrena o come spunto di edificazione morale. E in tal senso *serve* a qualcosa. Nessuna immagine è giustificata solo in quanto opera d'arte; la sua bellezza contribuisce semmai a valorizzarne le funzioni, ma non ne è una qualità assoluta. Il concetto dell'arte per l'arte è anacronistico, sull'orizzonte medievale.

La *doctrina* è infatti l'insegnamento: le immagini servono a raccontare la storia sacra e le vite dei santi, a figurare la rivelazione, a educare gli illette-

rati, secondo un orientamento condiviso da secoli. Dunque svolgono una funzione pedagogica e catechetica, e pertanto devono conformarsi a un orizzonte di verità storico-filologica. Rammentarlo aiuta forse a spiegare perché Luca impegni un intero capitolo del suo libello a dimostrare che Cristo fu crocifisso con quattro e non con tre chiodi: ragion per cui un crocifisso con tre chiodi (cioè con i piedi trafitti da un solo ferro) sarebbe storicamente sbagliato, e perciò quasi in odore di eresia. A rendere spiazzanti (e quasi maniacali) queste considerazioni è proprio il fatto che in quegli anni i crocifissi a tre chiodi stavano ormai trionfando su ogni ribalta, e quelli a quattro sapevano inesorabilmente di passato.

L'imitatio allude alla potenzialità etica insita nelle immagini: guardando le vite di Cristo e dei santi, il fedele deve sentirsi portato ad emularli, e comunque a considerarli guide per la sua vita. Dipinti e sculture, non in quanto tali ma attraverso quel che raffigurano, ispirano pertanto una condotta morale, e aiutano i peccatori ad essere migliori e a seguire un cammino di redenzione. Il “decoro” non è tanto la bellezza o l’ornamento, quanto la convenienza, cioè il fatto che dette immagini debbano essere pertinenti e adeguate all’edificio che le ospita, e dunque a esaltare la gloria divina. Forse è qui che potremmo spingerci a cogliere una certa sensibilità estetica, perché solennizzare il culto, e il luogo di culto, richiede l’impegno di fornire immagini adeguate anche sotto il profilo dei materiali e della qualità realizzativa.

Resta la “difesa dei fedeli”, la funzione più sorprendente, che non ci aspetteremmo di trovare dichiarata senza mezze misure da un colto ecclesiastico del secolo XIII. Alla lettera, essa è proprio la protezione magica assicurata dalle immagini a chi le rispetta e le venera. Nel raggio d’azione di quelle effigi, il devoto non ha nulla da temere perché il Diavolo non può insinuarsi, e questa funzione apotropaica è tanto importante che da sola, nella logica di Luca, basta a legittimare la presenza di un’immagine. Dunque un vescovo del Duecento mette per iscritto, e per giunta in un’opera di polemica antieretica, che le immagini sacre esercitano un potere difensivo, come sentinelle armate dello spazio sacro, e che l’esercizio di questo potere è una funzione fondamentale delle immagini. E ancora sembra voler ammettere – proprio perché un’immagine può legittimarsi anche con una sola funzione – che vi fossero immagini soltanto (o almeno prevalentemente) apotropaiche, cioè concepite o percepite come talismani.

Luca dice insomma che i medievali coltivavano anche una percezione magico-antropologica delle immagini e delle architetture che le contenevano: un crocifisso o una statua della Vergine non erano soltanto effigi di

culto e di devozione, ma ispiratori di azioni o garanti di uno status di sicurezza. Dove c'è l'immagine potente, il Maligno non ha campo né scampo: tanto più che per miracolo talvolta essa si anima e agisce direttamente. Luca sembra dunque esortarci a guardare alle immagini medievali attraverso una pluralità di punti di vista – e dunque di metodi di approccio – tra i quali quello magico-antropologico non è trascurabile né marginale. Il culto delle immagini si nutrivà allora di riscontri tangibili, di pratiche più che di sapere. E lo avrebbe fatto per molti secoli ancora.

Intanto le raccolte duecentesche di miracoli della Vergine, che molto devono ad autori conterranei di Luca (come Gonzalo de Berceo), contribuirono a consolidare la fortuna letteraria e iconografica di quei riscontri. Perché molti dei prodigi raccolti nelle *Cantigas di Santa Maria* di Alfonso X il saggio, re di Castiglia, e puntualmente illustrati nelle versioni miniate della raccolta, come quella celebre della Biblioteca Nazionale di Firenze, riguardano statue lignee e lapidee della Madonna col Bambino, ma tanto vivacemente colorate da sembrar vive. In effetti, a credere ai miracoli, talvolta furono vive davvero. Ma vive, soprattutto, erano percepite dai medievali che le guardavano.

Lucas Tudensis, *De altera vita*, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 74A, a cura di E. Falque Rey, Turnhout 2009. Prima di questa edizione critica moderna, l'unica versione a stampa disponibile era quella del 1612, e ciò spiega la sfortuna di questo testo all'interno del dibattito storiografico sulle immagini medievali. Vedi comunque S. Moralejo Álvarez, *D. Lucas de Túy y la «actitud estética» en el arte medieval*, in *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, a cura di Á. Franco Mata, II, Santiago de Compostela 2004, pp. 299-302. Vedi inoltre Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, Alfonso X el Sabio, *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, a cura di C. Beretta, Torino 1999.







37 **IBN HAMDĪS**

Siracusa, 1055 – Maiorca (?), 1133

Uno dei più grandi poeti arabi di tutti i tempi era siciliano. Si chiamava ‘Abd al-Jabbār ibn Muhammad ibn Hamdīs, visse a Noto i suoi primi ventiquattro anni e dopo la conquista normanna della Sicilia soggiornò in tutti i paesi dell’Islam occidentale, dalla Tunisia al Marocco all’Andalusia. Il suo *diwan*, cioè canzoniere, comprende seimilaottantanove versi ricchi di freschezza e opulenza, di naturalezza e sensualità, di un senso quasi tattile per le cose che ancora sorprende per la capacità di cogliere in ogni essere vivente, come in ogni oggetto e in ogni paesaggio, una bellezza che trascende l’impressione dello sguardo.

Benché il testo arabo fosse dato alle stampe già nel 1897, il lettore italiano ha potuto gustarne una traduzione integrale soltanto un secolo dopo, ma attraverso le parole dello stesso Celestino Schiaparelli che aveva curato l’edizione dell’originale (1998). Qualcuno ricorderà magari che Franco Battiato gli ha reso omaggio con un brano che attinge ai suoi versi, integrati da pochi altri di Manlio Sgalambro: *Aurora*, nell’album *Apriti Sesamo*, pubblicato nel 2012. Ma il nostro poeta non è ancora nel nostro canone.

Bastano alcuni versi di Ibn Hamdīs a rammentare che una porzione d’Europa fu per alcuni secoli araba e musulmana, ed evocare la grandezza di quella civiltà. Per rendere la magnificenza quasi trascendente del palazzo costruito da al-Mu’tamid a Siviglia, il poeta dice tra un’iperbole e l’altra che quel luogo a tal punto catturava lo sguardo e la mente, che

Se la nostra vista soffrisse dal fiammeggiare del sole, noi prenderemmo lo splendor di questa sala come collirio ai nostri occhi.

In un certo senso, l’arte è terapia per gli occhi come per lo spirito, nutrimento dell’animo attraverso il piacere sensoriale. La stessa metafora del collirio – che questa volta potrebbe restituire la vista a un cieco – torna nella descrizione del palazzo di al-Mansūr b. ‘Alannās a Bugia (oggi Béjaïa in Algeria), di una grandiosità e di una bellezza tali, secondo Ibn Hamdīs, da surclassare quanto finora innalzato dai Persiani come dai Romani. Tra le infinite meraviglie che vi si trovano, spicca una fontana con leoni, verosimilmente in bronzo dorato, che immaginiamo non troppo diversa da quella in pietra tuttora esistente nell’Alhambra di Granada. Ma lo sguardo del poeta la trasforma in una visione ultraterrena:

Pare che l'oro puro rivesta i loro corpi, e faccia
scorrere nelle loro bocche il cristallo.

Leoni la cui immobilità sembra una movenza naturale,
come se avessero trovato là chi li scova,

e si ricordassero della loro crudeltà; e pare che stiano
accoccolati sulle natiche per saltar addosso.

Il sole ne rischiara il colore, e tu credi che sian di foco
e che le loro lingue che leccano sian di luce.

Pare che sfoderino spade di ruscelli, le quali si liquefanno
senza fuoco e diventano un laghetto.

Il metallo è acqua, l'acqua metallo. E poco oltre si erge un albero d'oro,
popolato di uccelli che hanno il "becco fatto d'acqua limpida, come acqua
zampillante d'argento". Le porte sono parimenti rivestite d'oro con le
borchie auree tugide come giovani seni femminili; e a volgere lo sguardo
verso l'alto nella grande sala, si viene presi da un'estasi celestiale.

Se tu osservi le cose peregrine del soffitto,
vedrai un giardino fiorente nel cielo.

Ti colpiranno di ammirazione le sue rondini d'oro, le quali svolazzano
per costruire i nidi sul suo fastigio.

Ivi gli artefici applicarono i loro pennelli,
e ti presentarono le figure di ogni animale da caccia;

e qual se il sole avesse là un suo barattolo di tinta,
Con esso tracciarono gli ornati e le piante.

Bugìa, per inciso, è la città dove il matematico pisano Leonardo Fibonacci (circa 1170-notizie fino al 1240) conobbe in gioventù i numeri arabi e molto altro ancora (perché il padre vi teneva una filiale commerciale), e peranto acquisì le prime conoscenze che confluirono nel fondamentale *Liber abbaci* (1202, aggiornato nel 1228), pilastro della matematica occidentale, e nei successivi scritti di algebra e geometria (come la *Practica geome-*

triae, del 1220). E pose le premesse per la diffusione in Europa dei numeri che da allora si chiamano arabi. All'ombra di quello splendore, insomma, germogliava la scienza occidentale, nel segno di una trasmissione culturale aperta: perché la contemplazione della bellezza non solo non escludeva, ma anzi comportava la coltivazione della ricerca.

Nei versi di Ibn Hamdīs c'è anche la coscienza di una grandezza e di una raffinatezza da ostentare con orgoglio attraverso l'ammirazione di un solo oggetto. Tanto più se esso è investito di forte carica semantica, nonché prodotto da una ragguardevole abilità tecnologica. Così sulla lama di damasco di una spada la mazzatura è paragonata a zampe di formiche o ali di farfalla, mentre l'arma stessa è come un mare di coraggio dal quale si dirama un golfo. E il lampadario della moschea

Risplende per aria come suo fratello, e i suoi
raggi illuminano le nere tenebre intorno, intorno.

Pare che delle serpi imboscate dentro di lui
Vi agitino senza posa lingue di fuoco.

Tu credi ch'ei mostri a chi l'osserva,
stelle di fuoco dentro costellazioni di vetro.

Senza quella grandezza, la Sicilia e soprattutto la Spagna sarebbero state molto diverse. Ma anche il resto dell'Europa medievale ha beneficiato del contributo islamico che poteva venire attraverso quelle terre o attraverso le importazioni mercantili di beni sontuosi, soprattutto ceramiche, bronzi, tessuti. Anche attraverso le prede di guerra: che però diventano ben presto capolavori da ammirare. Oltre i conflitti, le interferenze tra mondo cristiano e musulmano hanno prodotto un'eredità tangibile, sia essa rappresentata dalla moschea a Cordoba o dall'Alhambra a Granada. Ovvero da culture felicemente contaminate, come quelle mozarabica e *mudéjar*, ancora in Spagna. Pirenne argomentò che la vera fine del mondo antico fosse avvenuta con la rottura dell'unità del Mediterraneo in seguito all'ondata araba. Ma qualche secolo dopo tende a comporsi nello stesso mare una diversa unità, fatta di una rete di relazioni che muovono da campi spesso avversi.

Nella Sicilia del nostro poeta, qualche decennio dopo la sua partenza, pittori di cultura islamica dipingevano cassette d'avorio (che ora sono convenzionalmente dette arabo-sicule) o il singolare soffitto a stalattiti (*muqarnas*)

della Cappella Palatina di Palermo, che può darci un'idea di quello di Bugia cantato dal nostro poeta. L'ammiraglio Giorgio di Antiochia monta nella chiesa della Martorana due porte arabo-egiziane; e il Duomo di Monreale non sarebbe Monreale senza quegli arabeschi di arcate intrecciate che non appartengono all'Europa.

Il regno normanno, soprattutto con Ruggero II e poi con Guglielmo II, non annientò la cultura araba, ma la fece propria con notevole talento sincretista, disegnando attraverso le arti un paradigma di tolleranza che non possiamo eludere: ma anzi far nostro, afferrandone almeno lo spirito come antidoto alle violenze che bagnano di sangue il nostro tempo bestemmiano fedeli e culture. In ogni caso non possiamo pretendere di conoscere l'arte medievale senza gettare almeno uno sguardo sull'altra sponda del Mediterraneo, anche perché in questo modo ci accorgeremo di condividere buona parte delle sponde. Cosa fosse la Sicilia nei secoli arabi e normanni lo riassume con poche immagini folgoranti un cuore impregnato di nostalgia, e vittima dei conflitti:

Un paese a cui la colomba diè in prestito il suo collare,
ed il pavone lo vestì del manto delle sue penne.

Pare che quei papaveri sian vino e che i piazzali
delle case siano i bicchieri.

Nei confronti del mondo islamico medievale – soprattutto quello affacciato sul Mediterraneo, e dunque abitato da Abbasidi, Fatimidi, Almohadi, Mamelucchi, Selgiuchidi – l'Europa ha certo organizzato un antagonismo di lunga durata che dopo il 1453 trova il suo avversario principale nell'Impero Ottomano: per secoli i Turchi saranno nemici per eccellenza degli europei occidentali, soprattutto di quegli europei che con la Sublime Porta avranno occasioni dirette di conflitto (Venezia, Spagna, Impero asburgico, Ungheria, paesi balcanici). Un contrasto mai sopito, caratterizzato da fasi di grande intensità e violenza, ma anche attraversato da momenti di curiosità e interesse per il nemico.

Soprattutto nel medioevo, tuttavia, lo stato di guerra vero e proprio è un'eccezione. La stessa *Reconquista* della penisola iberica da parte di castigliani e portoghesi non è un fenomeno sistematico, ma conosce impennate e lunghe pause. C'è da chiedersi in quale misura questa condizione di conflittualità latente possa avere stimolato, anziché ostacolato, scambi culturali e artistici tra i fronti contrapposti. In una certa misura, non sarà che l'arte

ha bisogno anche delle guerre per maturare e trasformarsi? E non sarà che una guerra induce in qualche modo una cultura ad aprirsi e a comunicare, perché essa ha bisogno di costruirsi un'antropologia dell'avversario, come sapevano fare benissimo i Romani?

Se si conosce il proprio avversario, infatti, lo si combatte meglio. Oppure, magari, non lo si combatte affatto. E l'unica battaglia che si ingaggia con lui, nel segno di curiosità e rispetto, è quella delle idee. Ne era convinto un polemista acceso come Ricoldo da Montecroce, frate domenicano in Santa Maria Novella a Firenze, che tra il 1288 e il 1290 andò a imparare l'arabo a Baghdad, dove cominciò a tradurre e commentare il Corano.

Egli sosteneva che per contrastare i musulmani bisognava parlare con i musulmani: dunque conoscerne direttamente cultura e costumi, evitare i mediatori e leggere l'arabo. Il Corano su cui studiava Ricoldo sta alla Bibliothèque Nationale di Parigi, e comprende le sue glosse latine a margine del testo originale. Non dimentichiamo neppure che la prima traduzione latina del Corano si deve all'iniziativa di Pietro il Venerabile, abate di Cluny dal 1122 al 1156, che fece volgere dall'arabo anche diverse altre opere. Forse non è un caso che nel celebre *Dialogo tra un filosofo, un ebreo e un cristiano* di Pietro Abelardo il filosofo sia un musulmano.

Il Canzoniere di Ibn Hamdīs, a cura di C. Schiaparelli, Roma 1897 (in arabo); Ibn Hamdīs, *Il Canzoniere*, traduzione di C. Schiaparelli, a cura di S. E. Carnemolla, Palermo 1998. Tra le edizioni parziali: Ibn Hamdīs, *Poesie*, a cura di A. Borruso, Mazara del Vallo 1990; Ibn Hamdīs, *La polvere di diamante*, a cura di A. Borruso, Roma 1994. Segnalo inoltre *Poeti arabi di Sicilia*, a cura di F. M. Corrao, Messina 2002, commendevole anche per le versioni di molte alte voci della poesia italiana contemporanea, da Luzi a Sanguineti, da Raboni a Zanzotto (comprese quelle in siciliano di Isgrò e Buttitta). In generale, sulla Sicilia araba: S. Tramontana, *L'isola di Allah. Luoghi, uomini e cose di Sicilia nei secoli IX-XI*, Torino 2014; sugli oggetti islamici tesaurizzati in Italia: *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, catalogo della mostra di Venezia a cura di G. Curatola, Cinisello Balsamo 1993. In generale, vedi F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Milano 1979. Sulla conflittualità tra Oriente e Occidente (ma anche sulle occasioni di incontro), a titolo di orientamento: F. Cardini, *L'invenzione del Nemico*, introduzione di S. Valzania, Palermo 2006; B. Z. Kedar, *Crociata e missione. L'Europa incontro a l'Islam*, Roma 2015 (I ed. 1991; ed. or. *Crusade and Mission: European Approaches toward the Muslims*, Princeton 1984).

38 OMAR KHAYYÂM

Nisciâpur, intorno al 1050 – Nisciâpur, 1131

Omar Khayyâm diventa poeta universale (e in seconda battuta nome di riferimento della letteratura persiana) soprattutto dopo il 1859, quando viene pubblicata una fortunatissima traduzione inglese delle *Quartine*, componimenti di soli quattro versi che subito impressionano per una miscela di misticismo e pessimismo che non smette di far discutere e impressiona per la sua vibrante modernità.

Certo, il quasi niente che si sa della sua vita (oltre gli aneddoti più o meno attendibili) ce ne restituisce una dimensione di scienziato più che di letterato puro: nel 1073 egli fa infatti parte di una commissione di astronomi (e forse ne era il presidente) che Nezâm-ol-Molk, ministro del sovrano selgiuchide Maliksciâh, incarica di riformare il calendario. Ma i suoi versi, oltre l'altissima qualità letteraria, possono offrire buoni spunti di meditazione anche al cultore di arte figurativa (non necessariamente orientale).

Omar aiuta a riflettere sul fatto che nel mondo medievale ogni prodotto dell'attività fabbrile dell'uomo è sempre avvicinato all'opera del Massimo Fattore, cioè Dio. Infatti il poeta persiano ricorre spesso a un'immagine comune anche all'Occidente, quella di Dio come supremo artista, come il creatore di ineguagliabile potenza e poesia. La differenza consiste nella tipologia di artista avvicinata all'Onnipotente, che non è paragonato a un architetto (come accade in quelle miniature duecentesche francesi dove Dio misura il mondo col compasso), ma ad un ceramista. Anzi, un vasaio.

Quel gran Vasaio, che i vasi delle nostre teste ha plasmato,
L'arte sua ha dispiegato in questa impresa brillante:
Sulla mensa del nostro corpo ha messo riverso quel vaso,
E poi quel vaso riverso ha pieno di malinconia.

Il corpo umano è così una bellissima coppa, creata da un Dio-vasaio libero anche nel distruggerla (quartina 115):

V'è una Coppa, che la Mente grida perfetta
E cento baci d'amore le dà sulla fronte.
E questo Vasaio del Tempo, tal coppa gentile
La forma e poi, crudele, a terra di nuovo la spezza.

La metafora del vaso e del vasaio serve naturalmente a visualizzare il tema costante della caducità della vita, fragile come ogni prodotto della materia (164).

Un'anfora di porcellana infransi ieri sul sasso
(Tutt'ebbro ero allorquando commisi azione sì turpe)
E l'Anfora allora mi disse in un suo muto linguaggio:
"Io come te fui un tempo, come me tu un tempo sarai".

Omar insiste sul rispetto dei vasi, perché adombra il rispetto dell'essere umano. Si potrebbe parlare di una sorta di panteismo della materia, in virtù del quale la ceramica deve venire preservata il più possibile non solo perché figura allegoricamente l'uomo, ma perché, meno allegoricamente, è fatta della stessa materia, la terra, a cui l'uomo appartiene e a cui ritornerà. Così, quando il poeta ammira l'arte di un vasaio, egli percepisce tra le sue mani "la terra dei padri miei" (187). L'arte di cui canta Omar non è destinata a durare, poiché non vi è eternità per ciò che rappresenta l'uomo, Né tanto meno per ciò che da lui è plasmato. Si può tuttavia accettare una ciclicità della materia, per cui l'uomo ritorna terra, ma dalla terra può nascere una vita nuova.

Nello sguardo del poeta si coglie uno scetticismo cupamente pessimista: l'arte non è destinata a durare, ed è quindi espressione della fragilità dell'uomo e della sua smisurata vanità. Ma l'immagine di cui più frequentemente egli si serve per rappresentare l'umanità è quella del vaso, cioè di un manufatto artistico. E Dio è creatore supremo in quanto è il ceramista assoluto. I suoi versi aiutano a riflettere sul fatto che la ceramica aveva assunto nel mondo islamico, e soprattutto in certe regioni di quel mondo, la centralità del principale mezzo espressivo, dell'arte guida, della tecnica perfetta. Per un artista come per un committente (o un "consumatore") persiano intorno al 1100 un vaso decorato era manufatto di eccellenza che poteva valere come in Occidente una tavola dipinta, un oggetto d'oreficeria, una scultura lignea. A sua volta l'Occidente ammirava e tesaurizzava la ceramica orientale, e in particolare quella persiana; ovvero la murava, sotto forma di bacini, all'esterno di edifici religiosi, per vivacizzarne le superfici attraverso il colore sgargiante, come fosse pittura o scultura. In quella cattedrale di Genova che abbagliava Fazio degli Uberti, l'angelo che assiste al martirio di san Lorenzo scolpito nel portale maggiore al principio del Duecento gli offre una corona da martire decorata con tessere di mosaico: e proprio nel suo mezzo c'è una testina dipinta ricavata da un frammento di ceramica persiana.

Omar non sembra essere mai stato in Europa (anzi, forse non ha mai neanche visto il Mediterraneo), ma parla continuamente di cose che gli europei avrebbero ricercato e conservato gelosamente ancora per molte generazioni. Il medioevo europeo si costruisce anche in rapporto a un altrove da cui giungono contributi determinanti: perché le opere venute da lontano sono comunque incamerate come beni preziosi, ma anche assimilate linguisticamente, secondo i casi, se c'è disponibilità a farne propri gli orientamenti linguistici. Il mondo medievale europeo non è solo curioso. Sembra letteralmente aver bisogno di quel che nasce oltre i suoi confini, specie se viene da mondi percepiti, con qualche complesso di inferiorità, come evoluti non meno che meravigliosi.

Nell'802 Carlo Magno aveva mandato al califfo di Damasco, Hārūn-al-Rashīd, un'ambasceria che doveva allacciare relazioni diplomatiche e attenuare la conflittualità nell'area mediterranea, ma era ispirata soprattutto dalla curiosità verso un altrove di cui in qualche modo si subiva il fascino. Guidava la missione un ebreo poliglotta di nome Isacco, che parlava perfettamente l'arabo e da solo sembrava incarnare l'idea medievale di civiltà come prodotto di mediazioni culturali dal respiro largo. Quando tornò, la spedizione aveva gli occhi pieni di impressioni forti e magnifiche, ed era carica di doni preziosi e sbalorditivi, compreso uno straordinario orologio ad acqua e altri prodigi di arte meccanica. Si era aggregata alla compagnia una creatura grande e potente, che destò impressione più di ogni altra cosa, non fosse altro perché in Europa nessuno aveva mai visto nulla del genere. Se Isacco incarnava il mediatore, quella incarnava la meraviglia di un altro mondo. Si chiamava Abul Abbas, e veniva dall'India attraverso la Persia. Un colosso la cui forza sovrumana contrastava con la pelle bianchissima, propria di un albino. Carlo lo accolse con ogni onore, gli costruì una dimora tutta per lui e non gli fece mancare attenzione alcuna. E lo coinvolse perfino in una guerra contro i danesi, sicuro di atterrirli con la sola presenza del suo formidabile ospite. Ma Abul non era avvezzo al clima continentale: benché trascorresse parecchi anni servito e coccolato, morì nell'810. Non perì tuttavia il suo ricordo, che alimentò una tradizione letteraria e persino iconografica: se davvero cita lui, per esempio, un affresco di San Baudelio di Berlanga, datato al primo quarto del XII secolo, staccato e conservato nel Museo del Prado a Madrid. Perché Abul Abbas era un elefante.

Omar Khayyâm avrebbe forse commentato che pure l'elefante bianco di Carlo Magno, come tutti i prodigi e le coppe meravigliose, era destinato a tornare alla terra, e a rifondersi con gli altri elementi: certo, non era artefice del suo destino, e dunque non gli si poteva rimproverare di aver sprecato

la sua vita. Anzi. Ma neanche gli uomini sono davvero padroni di se stessi. Magari il poeta gli avrebbe dedicato la quartina 282, che chiude la raccolta in molte edizioni:

Puri venimmo dal Nulla, e ce ne andammo impuri.
Lieti entrammo nel Mondo, e ne partimmo tristi.
Ci accese un Fuoco nel cuore l'Acqua degli occhi:
La vita al Vento gettammo, e poi ci accolse la Terra.

Omar Khayyâm, *Quartine (Robâ'iyât)*, a cura di A. Bausani, Torino 1956 (e successive edizioni). Sull'ambasceria dell'802, e i rapporti tra Europa e Islam in età carolingia: G. Musca, *Carlo Magno e Hārūn-al-Rashīd*, Bari 1996. Intorno alla vicenda si è costruita una grande mostra, intitolata proprio alla figura dell'elefante bianco: *Ex oriente. Isaak und der Weisse Elefant. Bagdad-Jerusalem Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute*, catalogo della mostra di Aquisgrana a cura di W. Drellen, G. Minkenber e A. C. Oellers, 3 voll., Mainz 2003.

39 **IBN BATTŪTA**

Tangeri, 1304 – Tangeri, 1368-69 (secondo altre fonti, 1377)

Non dobbiamo vergognarci di riconoscere la verità e farla nostra, qualunque ne sia la fonte, anche se dovesse venirci dalle età più antiche e da popoli stranieri, esortava il filosofo al-Kindi nel secolo IX. E a prender letteralmente sul serio l'*hadīth* di Maometto che esortava a “cercare la scienza, quand'anche fosse in Cina”, fu un giovanotto marocchino fresco di studi giuridici, che un giorno del 1325 partì per compiere il rituale pellegrinaggio alla Mecca ma soprattutto per fare esperienza del mondo: e rimase lontano dalla sua Tangeri per ben ventiquattro anni, passando per Corno d'Africa, Asia Centrale, Persia, Afghanistan, India, Cina e Indonesia e andando alla Mecca in tutto quattro volte.

Il suo nome era Abū 'Abd Allāh Muhammad ibn Battūta, e a buon diritto potrà un giorno vantarsi di aver viaggiato più di chiunque altro. Perché poi non si sarebbe fermato ma avrebbe ripreso il cammino, visitando l'Andalusia e soprattutto attraversando il Sahara fino al Niger. Dopo il 1353, Ibn Battūta racconta le sue impressioni di viaggio a un giovane scrittore, Ibn Juzayy di Granada, che le mette in bell'ordine su incarico del sultano del

Marocco, evidentemente preoccupato che quell'inestimabile patrimonio di conoscenze non andasse disperso.

Frutto di questo lavoro è una sorta di enciclopedia geografico-culturale del mondo islamico e in generale dell'Oriente, in cui citazioni poetiche e brani tratti da precedenti e autorevoli viaggiatori arabi, come Ibn Jubayr, vengono cuciti attraverso un racconto in realtà a due voci, perché Ibn Juzayy non manca di far sentire la sua. Ibn Battūta è un fedele curioso dei luoghi come degli uomini, sempre alla ricerca di siti notevoli come di ragguardevoli maestri di dottrina e di scienza. La magnificenza delle architetture lo colpisce come se stesse sfogliando un libro di meraviglie in cui i requisiti di eccellenza sono soprattutto le dimensioni e i materiali preziosi, ma non manca di indugiare compiaciuto sulla fattura dei rivestimenti. Il suo canone sembra però privilegiare la bellezza degli spazi urbani, percepiti in genere come sistemi in cui tutte le cose si corrispondono armonicamente. Nello sguardo del viaggiatore marocchino, la vera opera d'arte, ovvero quella più importante di tutte, è la città: sia essa Damasco, Baghdad, Samarcanda o Costantinopoli.

Non possiamo seguirlo nelle sue peregrinazioni, ma possiamo farne una sorta di paradigma del viaggiatore medievale di lunga portata, che gli italiani, non necessariamente specialisti o medievisti, conoscono soprattutto attraverso il nome (più che la lettura) di Marco Polo. Ma in fondo anche Cristoforo Colombo muoverà alla ricerca delle Indie (incontrando invece l'America) facendosi guidare da un immaginario geografico-mitologico essenzialmente medievale, fatto meno di scienza che di narrazioni più o meno fantasiose. Certo, Ibn Battūta è un caso limite, e bisogna presumere che allora, in ogni parte del mondo, non fossero molto numerosi coloro che potevano impegnare risorse ingenti e anni e anni della propria vita per conoscere quel mondo (o, meglio, tutti i mondi che si potevano attraversare). Ma ci ricorda che l'universo di un uomo medievale, cristiano ebreo o musulmano o pagano, era percepito come infinitamente più vasto del confine della propria città o signoria o nazione; e questo valeva anche per coloro che trascorrevano tutta o quasi la loro vita senza allontanarsi troppo dalla patria, grande o piccola che fosse.

L'arte medievale europea si nutre anche del contributo di questa lontananza, che pare impraticabile ma è stata percorsa e vissuta, come testimoniano gli Ibn Battūta e i Marco Polo; e ancora i missionari europei che raggiunsero la Cina come Giovanni da Pian del Carpine, Guglielmo di Rubruk, Odorico da Pordenone, Giovanni da Montecorvino; ovvero i mercanti come il fiorentino Francesco Pegolotti e i genovesi Andalò

da Savignone o Domenico Ilioni, la cui figlia Caterina muore nel 1342 a Yangzhou e viene sepolta all'ombra di un'eccezionale lapide con iscrizione latina in gotica maiuscola, ma corredata da incisioni figurate di gusto cinese. E si nutre non solo di ricordi e racconti, ma ancora di immagini e oggetti, sete e porcellane.

Magari è eccessivo sostenere, come fece Jurgis Baltrušaitis, che la prima scultura gotica francese sia stata influenzata da opere buddiste, indiane o addirittura giapponesi. Certo è che nell'Europa del Due e Trecento oggetti estremo orientali non solo circolavano, ma erano ricercati con l'attenzione che si riservava alle opere oltremodo preziose perché rarissime; e i mongoli rappresentavano un pericolo, ma anche una civiltà con cui si poteva entrare in contatto (magari per concertare un'alleanza antimusulmana). A volte questo capitava per forza, e quasi a senso unico. Nel 1253 Guglielmo di Rubruk incontra alla corte del Khan una piccola comunità di europei fatti prigionieri in Ungheria, tra i quali era un orafo parigino, Guillaume Boucher, entrato così, suo malgrado, al servizio della corte imperiale. Boucher aveva fabbricato sia effigi destinate al culto dei cristiani, sia, soprattutto, automi e congegni di quelli che ricorrono sovente anche nelle fonti arabe, come una sorta di aurea fontana cinetica in forma d'albero popolato di uccelli. Non ne rimane nulla, ma è suggestivo credere che il tema orientale della scultura-suppellettile animata fosse interpretato attraverso un linguaggio (o almeno uno stile individuale) proprio del gotico franco settentrionale. Un'opera del genere era figlia di un processo di mediazione culturale, e insieme di una sorta di globalizzazione: opere e persone valicavano confini che sembravano (e magari sembrano ancora a noi) insormontabili, anche se il varco era stato aperto da un atto violento. Quando il frate riparte, Boucher gli consegna una cintura contenente una pietra ritenuta un talismano contro i fulmini: è un dono per re Luigi IX.

Un cavaliere che per san Luigi aveva combattuto, Jean d'Alluye, possedeva una spada cinese: quella che sta appesa al suo fianco, in bell'evidenza, sulla figura giacente del cavaliere che si trovava nell'abbazia di La-Clarté-Dieu, presso Le Mans, e ora è ai Cloisters di New York. Jean fu in Terrasanta dal 1241 al 1244, e morì nel 1248: possibile, dunque, che si sia procurato la spada in Siria, attingendo a un mercato internazionale (o che si tratti di una preda bellica, se il pezzo era passato da mani mongole a musulmane). Sono però soprattutto le vie del commercio di primo Trecento a rendere sistematiche importazioni in origine eccezionali. Nell'inventario redatto nel 1336 dopo la morte del cardinale genovese

Luca Fieschi, uomo di punta nella curia papale nel primo terzo del secolo XIV, figurano, tra i molti beni sontuari, addirittura ventisette fra tazze e coppe *de Chataio*, in cui saranno da ravvisare oggetti di porcellana cinese. Che dunque potevano rappresentare una voce importante di un tesoro o di una collezione.

Alla curiosità “globalistica” della civiltà figurativa europea del medioevo sembra mancare il sud del mondo, oltre le coste nordafricane. L’ultimo viaggio di Ibn Battūta ci ricorda che l’Africa subsahariana non era affatto un continente selvaggio, né privo di storia. A guardare adesso una delle stupefacenti teste bronzee degli Oni del regno di Ife, in Nigeria, dalla cronologia oscillante fra XII e XV secolo, si resta stupefatti nel constatare che la scultura europea di quegli anni può esibire pochi termini di paragone adeguati per naturalismo e nobiltà espressiva, soprattutto nel campo delle fusioni in bronzo. Integrate da barbe e capelli posticci, corone e altri ornamenti, queste effigi regali a tutto tondo venivano impiegate nella cerimonia del secondo funerale, che voleva rappresentare la continuità del potere: il re è morto, viva il re. Un rituale che nello stesso periodo si sviluppa in Inghilterra, ma a quanto pare per vie affatto indipendenti. Il tasso di realismo rende suggestivo pensare a una qualche forma di contatto (anche con opere antiche), mediato magari da oggetti che potevano viaggiare al seguito delle carovane. Ma al momento è difficile trasformare un’ipotesi quasi romanzesca in qualcosa di più sostanzioso. Peraltro, il contatto avrebbe dovuto conoscere una coltivazione in termini culturali: non basta che due uomini si incontrino, occorre che si scambino parole, idee e magari opere, e che almeno uno dei due faccia proprie le conoscenze dell’altro, e a sua volta le diffonda. Da questo punto di vista, per esempio, il fatto che nell’XI secolo esistesse per qualche tempo una piccola colonia scandinava nel Vinland, cioè a Terranova, non sembra aver provocato alcuna ricaduta sulla vecchia Europa (né la semplice coscienza di un continente diverso dall’Asia). La comparazione dovrebbe però aiutarci a relativizzare l’idea di patrimonio culturale, e anche di identità storica.

L’Occidente medievale non è tutto il mondo. Oggi celebriamo giustamente l’ottavo centenario della *Magna Charta*, concessa dal re d’Inghilterra Giovanni nel 1215, perché vi si coglie il primo esempio di legge costituzionale in senso moderno. Ma se funziona l’interpretazione cronologica oggi più accreditata, la cosiddetta *Grande legge di pace*, una sorta di costituzione analoga e tutt’altro che elementare – anche per il suo respiro etico – sarebbe stata elaborata e approvata già nell’estate del 1142. La sottoscrissero le nazioni del popolo irochese.

Ibn Battūta, *I viaggi*, a cura di Claudia M. Tresso, Torino 2008 (I ed. 2006). Sempre utile e importante L. Gardet, *Gli uomini dell'Islam*, Milano 2002 (I ed. 1979 ; ed. or. *Les hommes de l'Islam*, Paris 1977), da cui cito alle pp. 158-159. Sull'immaginario di Colombo: G. Tardiola, *Cristoforo Colombo e le meraviglie dell'America. L'esotismo fantastico medievale nella percezione colombiana del Nuovo Mondo*, Anzio 1992. Vedi naturalmente J. Baltrušaitis, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, traduzione di F. Zuliani e F. Bovoli, Milano 1977 (ed. or. *Le Moyen Age fantastique*, Paris 1955); sulla spada di Jean d'Alluye: H. Nickel, *The Mutual Influence of Europe and Asia in the Fields of Arms and Armour*, in *Arms and armour of the crusading era, 1050-1350. Western Europe and the crusader states*, a cura di D. Nicolle, London 1999, pp. ; su Luca Fieschi e le sue collezioni: G. Ameri, C. Di Fabio, *Luca Fieschi cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo 2011 (in particolare, pp. 82-83). A quanto ne sappiamo, Caterina Ilioni è la prima donna italiana a vivere (e morire) in Cina (il fratello Antonio la segue, sempre a Yangzhou, due anni dopo). Per un'orientamento archeologico sulla presenza europea in Cina, vedi F. Benente, *Ricerche sulla cristianizzazione della Cina: il Tempio della Croce nel Fangshan (Pechino)*, in "Ligures", 4, 2006, pp. 232-239.

40 IL PRETE GIANNI

Asia o Africa orientale (o genericamente Altrove), XII secolo e oltre

L'altrove agognato e vagheggiato dall'Europa medievale comprende non solo luoghi reali, ovvero trasfigurazioni bizzarre di siti esistenti, ma anche luoghi affatto immaginari (che magari qualcuno ha talvolta creduto reali). Il più famoso di tutti, destinato a una grande fortuna non solo letteraria, è il potente regno dominato da un sovrano cristiano, Johannes, che avrebbe scritto una lettera a Manuele Comneno, imperatore bizantino d'Oriente, descrivendo le meraviglie del suo dominio e invitandolo a sottomettersi a lui: che in segno di umiltà dinanzi a Dio si faceva chiamare prete.

Questa lettera, di cui si conoscono una versione latina databile al pieno XII secolo e svariati volgarizzamenti in tutte le principali lingue europee, è la base delle conoscenze su una terra e un personaggio che appartengono meno alla storia che al mito. Ma che stanno a buon diritto nella storia nella misura in cui generazioni di Europei hanno fatto posto a Gianni e al suo regno sul loro orizzonte culturale, e magari sono andati davvero a cercarli. Il mito di un paese ricchissimo e remoto dove l'oro e le gemme si trovano con la facilità delle bacche ha smosso eserciti di conquistatori e fondato gli

imperi coloniali, e ancor oggi è duro a estinguersi. Ma quello di Gianni adombra la realtà del regno cristiano dei Negus d'Etiopia, dove fiorì una lunga civiltà certo suggestiva ma non altrettanto ricca di beni materiali. Non è tuttavia un caso che presto si tendesse a localizzare proprio in Africa il regno di Gianni, e che proprio verso l'Etiopia muovessero spedizioni diplomatiche europee, soprattutto portoghesi, ancora sul principio del Cinquecento. Ai portoghesi interessava assicurarsi basi di appoggio per controllare le rotte commerciali verso le Indie, ma in generale la ricerca di Gianni aveva da sempre trovato una giustificazione proprio nel fatto che il mitico re era cristiano, e dunque un potenziale e fortissimo alleato dell'Europa contro l'Islam.

Ma il Prete Gianni ha nutrito anche un'immaginazione imperniata sugli splendori artistico-architettonici del suo regno e soprattutto dei palazzi regali, tanto sontuosi da trovare un punto di riferimento soltanto nella Gerusalemme celeste contemplata da un altro Giovanni nell'*Apocalisse*, e quindi da materializzare una sorta di Paradiso in terra. La fisionomia di questi palazzi è tanto iperbolica da renderne pressoché impossibile non dico l'assimilazione ad architetture reali (dell'Europa o di qualsiasi altra civiltà del pianeta), ma addirittura la possibilità di una restituzione ipotetica. La dimora di Gianni sembra stare letteralmente in un'altra dimensione. Ma doveva mantenersi ben salda anche nella testa di chi guardava chiese, castelli e palazzi veri pensando a quelli di Gianni.

Nel Medioevo l'architettura fantastica, quella delle visioni poetiche e leggendarie, non è meno reale, in quanto prodotto dell'immaginazione, di quella fatta di pietra e di legno. Resta in ogni caso un modello di bellezza suprema e inarrivabile, che non può essere elusa. Come se i medievali sapessero che da qualche parte del mondo quel modello si era inverato; e dunque poteva essere avvicinato anche dalla loro parte. Come ogni architettura medievale, pure il palazzo di Gianni segue un modello: egli stesso dichiara che la sua reggia si ispira a quella che san Tommaso fece costruire per il re indiano Gondoforo. I soffitti sono in legno di Cipro, i tetti di ebano; sulla cupola stanno due pomi d'oro contenenti due carbonchi, in modo che l'oro brilli di giorno e il carbonchio di notte. I portali del palazzo sono di sardonice, le mense d'oro o di ametista, e sostenute da pilastri d'avorio. La camera da letto del re è rivestita di onice, oro e corniole, e il sovrano dorme su un letto di zaffiro.

Quel che si dispiega agli occhi del lettore è una visione fantastica la cui inverosimiglianza trova perfetta sponda nella descrizione del gigantesco specchio posto davanti al palazzo: che come un prodigioso *panopticon* avrebbe permesso a Gianni di vedere tutto quanto accadeva in un regno

che peraltro è descritto come sterminato. Il fatto è che l'intero meccanismo era sostenuto da un solo pilastro, che reggeva una trabeazione con due pilastri, e poi una con quattro, poi un'altra con otto, e via fino a sessantaquattro. Raggiunta la massima estensione, la piramide rovesciata diventava una piramide vera passando a trentadue sostegni, e poi sedici, e via fino ad arrivare di nuovo a uno. Alla sommità di questa incredibile struttura a forma di doppia piramide c'era lo specchio. Una torre altissima fatta in pratica di soli sostegni, quasi un'idea assoluta di architettura protesa verso il cielo, come ogni capomastro gotico avrebbe voluto progettare ma non sarebbe mai riuscito a innalzare (e neanche a disegnare, quant'anche fosse stato un Villard in stato di ebbrezza).

Gianni possedeva anche un secondo palazzo, costruito da suo padre in seguito a una visione avuta in sogno. Il vero committente ne sarebbe dunque stato Dio stesso, che avrebbe attribuito all'edificio, tra gli altri, il potere di proteggere dalla morte, per quel giorno, chiunque vi fosse entrato. E di far sentire sazio chi semplicemente vi si trovava, come se avesse mangiato a quattro palmenti. Naturalmente, anche questo è un luogo tanto alternativo nei riguardi di tutto ciò che si può vedere in terra cognita da rasentare l'assurdità. Il palazzo è infatti

costruito solo con pietre preziose e con oro puro liquefatto, usato al posto della pietra grezza. La sua volta, vale a dire il tetto, è di zaffiri luminosissimi, mentre topazi molto splendidi sono inseriti qua e là, affinché gli zaffiri a somiglianza di un cielo molto sereno e i topazi in guisa di stelle illuminino il palazzo. In verità il pavimento è fatto con grandi tavole di cristallo. Nel palazzo non vi sono camere né altre suddivisioni. Cinquanta colonne d'oro purissimo, modellate a forma di guglie, sono disposte al suo interno, lungo le pareti. Ve n'è una in ogni angolo e le rimanenti sono collocate tra queste. Ogni colonna è alta sessanta cubiti e la sua larghezza è pari a quella che due uomini possono cingere tra le braccia; sulla cima di ognuna di esse c'è un carbonchio grande come una grande anfora e il palazzo ne è illuminato allo stesso modo in cui il mondo è illuminato dal sole.

Più che di colonne, si tratta di guglie: se avessero capitelli, o comunque se fossero larghe alla sommità come alla base, i carbonchi non potrebbero diffondere il loro splendore in una sala che non ha finestre, ed è quindi illuminata soltanto da questa sorta di firmamento artificiale. Un'architettura impossibile, e dunque affatto cerebrale: ma anche un'architettura di luce, di quelle che gli architetti gotici avrebbero tenacemente immaginato

e perseguito. In verità la tipologia della grande aula è propriamente quella di una sala su colonne, qualcosa di simile alla grande moschea di Cordoba. Ma sono proporzioni e materiali a renderla di fatto irrealizzabile, e a trasformarla nell'oggetto di un sogno.

Da un certo punto di vista, l'architettura medievale è molto più immaginata di ogni altra, e forse faremmo bene a guardarla chiudendo gli occhi, come nel racconto di Raymond Carver. Per farne storia, il Prete Gianni non ci è meno indispensabile di Lanfranco e Antelami o di Robert de Luzarches e Pierre de Montreuil. Così esiste una forte componente fantastica e onirica anche in quelle descrizioni che contengono elementi di verità, e quindi sono giustamente ritenute fonti della cultura figurativa del tempo (e sono in ogni caso fonti della storia della visione e degli immaginari): si tratti della camera da letto di Adele di Blois, figlia di Guglielmo il Conquistatore, come la descrive Baudri di Bourgueil, dove è appeso un ricamo che evoca il celebre "arazzo" di Bayeux; o il tempio del Graal nel *Titurel* di Albrecht von Scharfenberg (verso il 1270), di cui sono state colte affinità con vere architetture gotiche. Luoghi insieme reali e trasfigurati, come il palazzo dell'Intelligenza nell'omonimo poemetto già attribuito a Dino Compagni, che si ispira in realtà, ancora una volta, al Palazzo del Prete Gianni (e a molte altre fonti, compreso il fortunato *Lapidario* di Marbodo di Rennes): ma calandolo in una realtà storico-cortese pienamente romanza e due-trecentesca. Perché il Palazzo dell'Intelligenza comprende un gran novero di bassorilievi "di intagli fini" che illustrano storie di condottieri ed eroi classici e moderni, da Achille a Cesare e da Alessandro a Enea, per arrivare a Lancillotto e Artù. Nel palazzo di Gianni, invece, non c'è una sola immagine (se escludiamo le croci che guidano il suo esercito in battaglia: ma non è detto che vi fosse effigiato il Cristo): come se proprio l'assenza di figure e di storie ne ribadisse l'appartenenza a un altro e trascendente universo. Fisicamente irraggiungibile (o spostato sempre più lontano). Ma forse proprio per questo ben radicato nei nostri sogni.

La lettera del Prete Gianni, a cura di G. Zaganelli, Parma 1990: pubblica le versioni latina, anglonormanna e antico francese; cito dalla traduzione della latina (p. 91). Baudri, *Titurel* e *Intelligenza* sono antologizzati nella già citata silloge di Schlosser.





EPILOGO: GUIDO NICOLA

Nel pomeriggio dell'8 gennaio 2015 un minuscolo paese del Monferrato più dolce, accarezzato da sole tiepido e limpido cielo, ospitava un funerale dagli accenti singolari. Il defunto, vestito di un camice bianco sopra gli abiti festivi, era stato vegliato e composto in uno dei tanti ambienti di un laboratorio di restauro grande come tre o quattro cascine, che comprendeva anche la casa dove egli era vissuto per lunghi e operosi anni. Il feretro usciva dalla camera ardente, portato a spalla, e rientrava subito nella sala più grande del laboratorio, come per rivolgere un ultimo saluto ai molti dipendenti e a una miriade di tele, polittici, statue lignee di ogni epoca. All'uscita dal cancello, lo accompagnavano verso la chiesa parrocchiale la banda musicale del paese, un folto gruppo di alpini con le insegne, e una folla di parenti, amici antichi e recenti, restauratori, funzionari, storici dell'arte.

Tutti costoro erano venuti ad Aramengo, in provincia di Asti, per salutare Guido Nicola, uno dei più famosi restauratori italiani. Nato a Torino nel 1921, Nicola era un autodidatta che aveva imparato il mestiere in bottega; e prima di darsi all'arte di curare l'arte era stato alpino, partigiano e barbiere. Giorno dopo giorno, mattone dopo mattone, aveva costruito non soltanto un'esperienza invidiabile, ma un'impresa di famiglia che si era concretizzata in un magnifico laboratorio insediato nel paese d'origine: Aramengo, appunto, dove i residenti erano più o meno il triplo delle persone che lavoravano da Nicola nei momenti più intensi. Per quanto lontano dalle grandi vie di comunicazione quasi fosse un monastero votato alla vita contemplativa, divenne ben presto noto a un mondo ben altrimenti attivo per la dedizione, la passione e la competenza con cui vi si affrontava il restauro delle opere più disparate, dalle mummie egizie alle bandiere, dai sipari teatrali alle casse processionali.

La ditta Nicola è giunta oggi alla terza generazione, e siamo sicuri che ve ne saranno una quarta e una quinta, finché almeno ci saranno opere da restaurare e ci sarà qualcuno convinto della necessità di restaurarle. Ma la scomparsa di Guido priva tutti di un tesoro di conoscenze e soprattutto di umanità (*humanitas*, nel senso latino, oraziano e terenziano del termine) che

apparteneva in ogni senso a un altro tempo. Egli sapeva che non esistono soluzioni valide per qualunque intervento, ma che di volta in volta bisogna saper ascoltare l'opera e porsi al suo servizio, cercando e trovando la via più adatta a restituirle la salute: a rendere bravo un restauratore – come ogni persona – è in primo luogo la grandezza dell'umiltà, che deve venire coltivata lavorando senza mai voler smettere di imparare.

A orientare Guido nel lavoro come nella vita era infatti l'amore per l'arte in tutte le sue manifestazioni, ma con un peculiare valore aggiunto: la coscienza, degna di Pavese e Fenoglio, del rapporto indissolubile tra le opere e i luoghi, e tra questi e gli uomini che le hanno concepite, fabbricate, guardate, consumate, e ora restaurate. Sia gli uomini che le opere sono impastati con la terra – la loro terra – e in fondo la vita non è che il prodotto di questo impasto. Perciò il laboratorio non poteva che stare in un paesino tra le colline, e in nessun altro luogo. Il lettore non si faccia spiazzare dall'accostamento: ma forse il più nitido attestato della missione di questo genere di restauratore – e di intellettuale – è nell'ineguagliata maestria di cercatore di tartufi, disciplina di cui sapeva come pochi e di cui stentiamo quasi ad afferrare la poesia, stretti oggi tra *talent show* culinari e imprenditori del gusto che credono di valorizzare i prodotti più genuini fabbricando con lo stampo catene di ristoranti e negozi tutti uguali. Guido Nicola, invece, è tutto nell'uomo che fino a qualche anno fa usciva all'alba in cerca di trifole e rincasava a metà mattinata per cambiare il cane, perché era ormai stanco (il cane). L'empatia verso la propria terra e l'appartenenza a un orizzonte culturale si nutrivano così tanto del polittico come del tubero. In verità abbiamo bisogno dell'uno come dell'altro.

Per questo credo che a pochi altri come a lui possano convenire i versi di Pier Paolo Pasolini, quando si proclama una forza del Passato (*Poesia in forma di rosa*, Milano 1964):

Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.

Guido e i suoi figli, nipoti e assistenti hanno restaurato letteralmente di tutto: ma moltissime di queste opere venivano non solo o non tanto dai musei o dalle grandi città, ma proprio dai borghi dimenticati, che anche

grazie al lavoro di casa Nicola ora sono un po' meno smarriti. Dedicare attenzione a questo patrimonio significa rinsaldare un ideale di fratellanza e di cittadinanza, e soprattutto esercitare un'etica della propria missione, che non può rinunciare al contatto fisico con i luoghi e le opere, pena l'azzeramento dell'umanità e della civiltà.

Per questo Guido è l'epilogo ideale delle nostre libere riflessioni su come e perché avvicinare il medioevo e studiare la storia dell'arte. Perché oltre l'epistemologia e la metodologia, oltre l'ermeneutica e l'esegesi delle fonti, oltre l'iconografia e la filologia, nessun avvicinamento all'arte e al medioevo ha senso se si perde di vista la relazione diretta con le opere. Certo, la natura del contatto dipende dal ruolo e dalla competenza di ciascuno. Non ci può essere storia dell'arte senza restauratori, ma non siamo tutti restauratori. La lezione di Guido è tuttavia che è l'opera a dettare la linea, purché la si sappia interrogare, e soprattutto si impari ad amarla.

Difficile, oggettivamente, che per quelli come lui – se ancora esistono – ci sia posto in un mondo ove alti e acclamati dirigenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo decidono le sorti del patrimonio artistico più importante del pianeta senza aver non dico scritto mai un rigo su un solo quadro, ma senza neanche averlo preso in mano. Ma per Guido c'è ancora un grande spazio di riguardo se vogliamo costruire un mondo in cui l'arte non sia soltanto il quarto d'ora di ricreazione, ma alimento quotidiano di dignità e di civiltà. Un mondo in cui l'arte ci aiuti a restare umani. Guido ha insegnato ancora, prima di tutto con i fatti, che per mettere le mani su un'opera d'arte ci vuole uno spessore morale, e non solo perché l'opera va rispettata. Lo spessore bisogna averlo e testimoniare, non necessariamente davanti a un quadro.

Il messaggio, in fondo, stava tutto nel suo funerale: singolare, e felicemente anacronistico, soprattutto perché la banda suonava non una marcia funebre, ma *Fischia il vento* e *Bella ciao*. Musica antica di vita e di lotta, non di commiato. Forse, però, l'anacronismo sembra tale solo a chi si annulla nell'egoismo del presente, e rinuncia a guardarsi attorno. Più o meno negli stessi giorni, si veniva infatti a sapere che *Fischia il vento* era cantata dai *peshmerga* curdi a Kobane. Un vero restauratore – come un vero storico e un vero uomo, come il Bloch da cui siamo partiti – è prima di tutto un testimone che si schiera e si batte.



Finito di stampare nel Febbraio 2016
presso Grafiche dell'Artiere (Bo)
per conto di CB Edizioni