

Relazione Convegno CEHA Barcellona

Arturo Carlo Quintavalle

MEDIOEVO: LA DURATA DELLE IMMAGINI E QUELLA DELLE PAROLE (Fig. 1)

Il convegno di Parma del 23-28 settembre ha lo stesso titolo di questo, più breve, di Barcellona, *Medioevo: immagine e memoria* e credo dunque che questa coincidenza voglia dire molto sul piano delle attenzioni degli studi per un certo modo di concepire il rapporto fra problemi della storia dell'arte medioevale e concreti problemi di analisi dei singoli monumenti, dei singoli eventi, delle singole cronologie, e significhi molto anche a livello di indagine sui così detti problemi di stile, di autografia, etc. Voglio dire che l'attenzione per i problemi della storia dell'arte medioevale si sta spostando in direzioni diverse e sopra tutto verso una considerazione globale, sistematica e soprattutto storiograficamente motivata dei problemi stessi. Voglio dire che problemi come quello della memoria, in apparenza astratti, in apparenza non controllabili sul campo e quindi, in apparenza, fuori del contesto tradizionale delle ricerche, sono quelli che oggi stimolano di più gli studiosi in quanto capaci di proporre visioni globali, considerazioni di insieme legate alla situazione storica effettiva, capaci insomma di farci comprendere questioni e di farci sperimentare modelli interpretativi che altrimenti non sapremmo come utilizzare.

Torniamo dunque al tema del convegno, anzi dei due convegni, e al tema della durata delle immagini che è la questione specifica della quale, in questa sede, intendo occuparmi. Quanto durano le immagini, come si trasferiscono da un tempo all'altro, fino a che punto dunque restano stabili, oppure fino a che punto si trasformano, e in che modo, e per quali ragioni? Esiste una lunga durata e una breve durata delle immagini? E come la memoria delle immagini si trasferisce, all'interno del proprio specifico oppure in modo diverso, globale, e quindi collegando insieme testo e dunque racconto, e icona, e oltre a quel testo, a quella icona, l'immagine veicola anche altro, per esempio suoni, musica, oltre alle parole? E nella tradizione delle immagini, come vogliamo chiamarla, esiste uno squilibrio, esiste una consapevolezza di assenze, per esempio di parole, oppure di musiche, oppure di altre componenti di una tradizione della quale in parte si perdono le tracce?

Alla fine il Medioevo potrebbe anche essere letto, nella nostra prospettiva critica, come il momento in cui progressivamente si assume la certezza che un sistema, un complesso sistema coerente e ricchissimo si è venuto componendo, in parte perdendo di significato, e proprio la eventuale consapevolezza di tutto questo avrebbe potuto e potrebbe essere indicata come civiltà medioevale. Ma ammettendo per ipotesi che questa tesi sia vera, quando potremmo noi collocare questa raggiunta consapevolezza?

Quando Isidoro da Siviglia agli inizi del VII secolo propone con i suoi *Ethimologiarum Libri XXII*¹ una specie di dizionario enciclopedico del sapere antico ben conoscendo la realtà di un mondo come quello a lui contemporaneo che non trova più, nella realtà, l'uso di termini dei quali solo gli antichi testi latini forniscono il senso, che non trova più corrispondenza fra termini come *curia*, come *senatus*, come *forum* e tutti gli altri che indicano le funzioni del sistema statale romano e quello che attorno, nella realtà, è possibile vedere. Sempre Isidoro non trova più nel mondo attorno a lui quel sistema complesso di scambi e dunque di funzioni che caratterizzava l'Impero, dal mondo dei trasporti internazionali per mare al mondo degli animali e a quello dei vegetali. E' come se un sistema enorme, dilatato, improvvisamente e progressivamente si chiudesse, è come un grande imbuto dentro il quale le parole e i loro significati finsi per scomparire. Isidoro cerca di fissare un senso, cerca di fornire strumenti, grazie anche a una poderosa biblioteca e a un sapere interdisciplinare notevole, per impedire questa rapida trasformazione, ma lui stesso, quando sceglie di creare una enciclopedia, i suoi libri sulle Etimologie appunto, sa bene che altrove, ovunque in Occidente, non certo in Oriente, il problema del significato delle parole e quindi il problema della trasmissione di un certo sapere, quello elementare degli inizi della scuola, grammatica, retorica, dialettica, certo, ma prima conoscenza dei significati, ebbene quel sapere è talmente disperso, disgregato, perduto, da non potere essere recuperato se non partendo da un umile, preciso lavoro di dizionario. Perché le Etimologie di Isidoro altro non sono che un dizionario diviso per argomenti. Ma sono anche un sogno, un desiderio di recupero di modelli che proprio allora, con la struttura stessa delle scuole pubbliche, vanno scomparendo o sono scomparsi.

Se confrontiamo quanto Isidoro propone e quello di cui è consapevole con Rabano Mauro, in pieno IX secolo², se confrontiamo le *Allegoriae in universam sacram scripturam*³, oppure il *De Universo*⁴ o altre fra le numerose sue opere, con il testo del vescovo di Siviglia scopriamo che un passo è stato compiuto e in una direzione molto precisa. Il problema delle conoscenze globali certo resta, ed è altrettanto vero che Rabano Mauro assume direttamente come fonte per la sua opera Isidoro, le sue definizioni, i suoi livelli di consapevolezza, ma Rabano Mauro non intende andare oltre, e certo anche volendo avrebbe enormi difficoltà nella Germania o nella Francia carolingia. Non moltiplica dunque il sistema delle conoscenze di Isidoro, semmai lo assottiglia, lo riduce, e sopra tutto lo trasforma. Ma come? Ecco un esempio di come la memoria trasforma il passato, ecco un esempio di lunga durata della memoria, in età medioevale, ma a patto che questa stessa memoria diventi altro, diventi diversa da prima. Dunque Rabano Mauro propone una novità completa, ogni animale, ogni figura del passato che il mondo tardo-antico trasmette a quello carolingio, ogni parte degli edifici religiosi diventa carica di un significato secondo, diventa esponente di un sistema nuovo, di una categoria nuova; ogni animale, ogni figura ereditata da Isidoro rappresenta due tipi di presenza, negativa o positiva, demoniaca oppure salvifica. Il mondo antico si conserva dunque, ma improvvisamente si fa insieme diverso, l'elefante è il simbolo della saggezza come il lupo è l'eresia, l'*asinus* è il popolo gentile e la pigrizia degli stolti, mentre l'*onager* è il segno della eresia. E così per altri animali che progressivamente assumono significati contrapposti, così *cetus* è la morte, *cervus* è l'anima del fedele, *basiliscus* è il diavolo, *equus* è l'umanità di Cristo, *corvus* è il predicatore, *leo* è il Cristo; ma dietro questi significati spesso se ne celano altri opposti, così *leo* diventa l'anticristo e *corpus* significa i gentili. Per Rabano dunque il mondo che ci circonda è un mondo di insidie e di difficili vie di salvezza e tutto questo comporta una trasformazione globale del significato e della funzione delle parole e una sostanziale ambiguità, molteplicità di senso di queste, siano esse riferite ad animali, eventi, esseri umani, parti di edifici.

Proviamo a considerare ancora un testo fra i moltissimi che potremmo analizzare, un testo che ha comunque giocato una parte notevole nella ricostruzioni di questo nuovo modo di fare arte della memoria, per dirla come la Yates, che caratterizza il Medioevo. Ebbene la *Vita Karoli* di Eginardo, scritta durante la vita e appena dopo la morte di Carlo Magno, oppure composta tutta subito dopo la sua morte⁵, pone molti problemi. Come è noto essa è stata modellata sulla Vita di Augusto di Svetonio, magari unita a vite di altri imperatori dello stesso autore latino, per cui, e come ben sappiamo, risulta molto difficile comprendere la realtà della vita privata, delle abitudini di Carlo Magno vista la continua mescolanza di riferimenti ai modelli, e al modello principe di Carlo, Augusto. Ma il punto che a noi interessa non è accertare se effettivamente Carlo possedeva una piscina, delle terme diremmo meglio, certo riscaldate, entro le quali una grande vasca permetteva di nuotare a cento persone contemporaneamente, ma comprendere il messaggio che ancora una volta questo testo intende darci, che dunque un modello che certo doveva colpire tutti i visitatori della Roma antica o di qualsiasi altra antica città romana, i grandi impianti delle terme che certo ovunque nel IX secolo dovevano essere in disuso, quel modello di utilizzo civile della città ritrovava vita, miticamente forse, proprio grazie a Carlo Magno. Eginardo, il biografo di Carlo, ne fa un legislatore, è lui che fa trascrivere le antiche leggi dei germani, è lui che inventa le assemblee legislative del regno, è lui che utilizza per far rispettare le leggi i *missi dominici*, ed è lui che di fatto, proprio ponendo in parallelo i due imperatori, mette in evidenza che il nuovo di Carlo altro non è che la trasformazione dell'antico, altro non è che la continuità del passato. Dunque il passato continua ma solo a patto di trasformarsi, e a un certo punto, e proprio nel IX secolo, credo che la consapevolezza di questo mutare, di questo trasformarsi sia molto evidente.

Vorrei fare un esempio ulteriore, questa volta non in latino ma in lingua volgare, la *langue d'oïl*, prima di tornare a un testo latino altrettanto noto, e infine giungere a porre il problema delle immagini e della loro durata. Ebbene se consideriamo la *Chanson de Roland*, composta, sembrerebbe, attorno agli anni '80 del secolo XI⁶ vediamo un cambiamento ancora più netto rispetto ai modelli del passato, e quindi rispetto alla figura dello stesso Carlo Magno, della sua corte, dei suoi cavalieri. Vediamo prima di tutto come si è trasformato Carlo, quello stesso che dettava legge ad Aquisgrana e nelle sue diverse regge sparse per l'Occidente franco, vediamo come il sovrano guerriero diventa una specie di Dio Padre dai moti d'ira improvvisi ma anche dalla capacità di fare comunque giustizia, una figura che prevede, sente, intuisce il futuro, e che è in grado anche di stabilire il rispetto delle leggi e dunque ad esempio la punizione del tradimento, quando alla fine, come nel caso di Gano, il tradimento che conduce alla morte il paladino Orlando

viene scoperto. Certo, un venerabile "sene", come direbbe Dante di San Bernardo, ecco cosa diventa Carlo per Eginardo. Dura dunque la memoria dell'Imperatore, ma, per raggiungere questa lunga durata, quella memoria si fa diversa, del tutto diversa. Quanto a Orlando e alla sua morte mentre combatte i miscredenti maomettani, sappiamo bene che si tratta di una costruzione complessa, rigidamente simmetrica, che da una parte propone Orlando con i suoi dodici paladini, Orlando come Cristo, i paladini come gli apostoli, che si giustappongono ad altrettante figure di pagani che rappresentano l'anticristo: due mondi che sono a confronto, due mondi simmetrici dove però quello negativo non potrà prevalere. Negli studi più attenti⁷ la fine di Orlando viene letta come la morte del Cristo, le quattro pietre fra le quali si distende sono i quattro bianchi vangeli, la spada, Durendal, che non riesce a spezzare, è il simbolo stesso della croce e le reliquie che contiene sono arma della salvezza dello stesso Orlando che, alla fine, Dio accoglie in cielo. Orlando si dispone alla morte secondo un rituale che solo Carlo Magno saprà decifrare, si volge col capo alla Spagna e questo è indice di *reconquista*, questo è stimolo alla vittoria che infallibilmente Carlo raggiungerà. Anche i corpi nella *Chanson de Geste* hanno un significato ed anche le loro sepolture, e così Orlando e Ulivieri e gli altri saranno sepolti a Blaye, nei pressi di Bordeaux, ma, nella complessa storia delle *Chanson de Geste* anche i corpi possono avere collocazioni diverse, sia quelli dei paladini che quelli dei santi, e così Orlando e Ulivieri combattono una battaglia anche nei pressi degli Aliscamps⁸, che qui le loro sepolture sono venerate; e sono venerate⁹ anche altrove, o sono venerati parte dei loro resti, come mostra la diffusione davanti a edifici religiosi, come ad esempio al Duomo di Verona, delle sculture di Orlando e Ulivieri che con ogni probabilità indicavano la presenza di reliquie dei paladini stessi nell'edificio.

Da questi tre testi letterari possiamo trarre qualche prima conclusione? I testi sono tutti collegati, come una catena nella quale però alcuni anelli non si agganciano all'anello seguente ma restano aperti, e quindi questo vuole dire che una parte della memoria si viene disperdendo, scompare, magari per riaffiorare molto più tardi nel tempo; altri anelli invece si saldano, ma nel saldarsi diventano o meglio si fanno di forma diversa, e questo pone un problema, perché questo accade, e come possiamo definire questa trasformazione. Nel medioevo la lunga durata ha un prezzo, la trasformazione di senso, e questo accade per una serie di ragioni che implicano anche, come vedremo, la presenza e il peso delle immagini sulla vicenda delle parole.

Proviamo adesso a considerare altri testi, un altro genere di testi, per cercare di comprendere anche in questo caso il senso della loro trasformazione, ma anche la necessità di questa trasformazione. Penso alle Vite dei Santi che sono un momento fondamentale nella storia della identità delle singole chiese, delle singole abbazie, e che progressivamente diventano il luogo nel quale si accumulano le tensioni del racconto e le esigenze di una nuova scrittura. Le parole delle Vite dei Santi sono anche quelle che più chiaramente di altre diventano poi immagini, e immagini sempre diverse. Ma restiamo prima alle parole, restiamo al problema delle parole. Chiunque studi nel medioevo le Vite dei Santi sa bene che esse sono scritte e poi riscritte in epoche diverse, in genere fra V e VI secolo le più antiche, poi nel IX, poi fra XI e XII secolo, riscritte dunque adattandole alle esigenze del culto che si trasforma. Chiunque abbia dimestichezza con le Vite dei Santi sa bene che queste Vite non rappresentano soltanto una santità, ma rappresentano indirettamente diverse tipologie di santità, voglio dire che ogni santo compie, quasi sempre, i medesimi miracoli che imitano, evocano, citano, ripetono quelli del Cristo, e si sa bene che ogni santo inizia a essere tale attraverso rivelazioni che ne codificano la posizione e le funzioni, prosegue a essere santo nonostante le tentazioni, si allontana da queste grazie a privazioni e sacrifici. I santi comunque hanno storie che a volte devono essere lette in stretta relazione fra loro, storie che molte volte si intrecciano grazie proprio alle parentele fra testi, alla ripresa da un'altra vita di santo di un tema che viene utilizzato per una vita ulteriore. Esempi? Numerosi, ne cito uno soltanto, quello della ripresa dalla Vita di San Zeno, e del miracolo della chiesa di San Zeno non invasa dalle acque in piena del fiume Adige, di un episodio della vita di San Geminiano, modenese, che anche lui salva da una inondazione la propria chiesa. Ebbene questo racconto modenese che si rifà al racconto veronese ci fa comprendere l'esigenza di coloro che redigono le Vite dei Santi di mantenere una continuità e una riconoscibilità dei miracoli che per questo si trasferiscono da una figura all'altra, secondo un criterio di ripetizione differente. Nell'insieme quindi il problema delle Vite dei Santi è importante perché fa cogliere i calchi narrativi, gli schemi strutturali di una agiografia che altrimenti sarebbe ripetitiva e incomprensibile, mentre proprio nella ripetizione trova la sua forza persuasiva e significativa.

Il problema della agiografia, il problema del culto dei santi non può andare scisso dal problema delle immagini e proprio su questo punto conviene tenere conto di un ultimo testo, il più noto forse del XII secolo, la così detta Guida del Pellegrino, il Libro V del *Liber Sancti Jacobi*, del *volumen* che guida l'intero pellegrinaggio a Compostela. Composto parrebbe attorno al 1132 da un religioso¹⁰, il testo è stato diffuso sia separato che adesso, più correttamente, in connessione con gli altri libri del *Codex Calixtinus*¹¹; per quanto riguarda la struttura del codice ricordo soltanto che essa comprende di San Giacomo, la vita, gli inni, i miracoli, la "Storia di Carlomagno" scritta dall'arcivescovo Turpino ed infine la così detta Guida dei pellegrini che è l'ultima parte del codice e che intende fornire informazioni utili per il viaggio dalla Francia a Compostela. Quest'ultimo testo ricorda naturalmente i luoghi di sosta, segnala i rischi del viaggio, ma sopra tutto punta sulla descrizione delle salvifiche sepolture dei santi, illustrate da preziosi scrigni, da gemme, da una simbologia delle pietre preziose e dei metalli che appare di grande interesse. Ricordo fra le molte sepolture quella di Saint Gilles, quella del Saint Trophime ad Arles, quella di Santa Fede a Conques, quella di Saint Sernin a Toulouse, quella di San Isidoro a Leon, e molte altre, ultima la più articolatamente descritta, quella di San Giacomo stesso a Compostela. Dalle narrazioni delle vite che certo, santuario per santuario, erano disponibili per il pellegrino, siamo passati alle immagini, alla rappresentazione delle sepolture, nelle quali il sacro viene rappresentato dalla ricchezza dei materiali. Ma allora a che prezzo avviene questo passaggio fondamentale dal racconto letterario al sistema delle immagini?

Proviamo a ripercorrere, sul piano delle immagini, il blocco dei testi che abbiamo appena preso in considerazione. Se iniziamo da Isidoro da Siviglia ecco che vediamo proprio al San Isidoro a Leon l'immagine del Santo appaiata a quella di San Pelagio ai lati della porta del Perdono, mentre quella di San Pietro e di San Paolo fiancheggia quella appaiata del Cordero. Come sempre nella vicenda delle immagini la frattura che esiste fin dalle origini della Chiesa di Roma fra i testi delle Vite dei Papi, ad esempio, redatti nel *Liber Pontificalis* e le figure dei medesimi pontefici determina uno spazio, un intervallo che trasforma le immagini stesse in racconto a posteriori, diverso, di una vicenda che è simmetrica ma non coincidente con i testi. Ricordo il completo distacco delle immagini storiche dei pontefici che sappiamo essere state dipinte nelle primitive basiliche¹² da una tradizione del ritratto romano repubblicano o imperiale; quei ritratti dunque, invece di essere realistici, diventano ritratti tipologici, secondo dei modelli che si diffondono in Occidente e non solo dall'epoca di Costantino in poi. Ecco quindi un elemento nuovo, le immagini dei pontefici, e quindi quelle dei santi, dei vescovi, degli abati, insomma delle figure storiche che stanno alla base del racconto della Chiesa come si distingue nei singoli momenti, nei diversi luoghi, nei diversi tempi, non sono fin dagli inizi immagini realistiche ma sono semmai immagini tipologiche, che rispondono a criteri di immediata riconoscibilità delle funzioni e a criteri di semplificazione estrema del racconto, per cui il San Pietro, piuttosto che il San Paolo, piuttosto che altri santi, sono immediatamente identificabili; sulla identità di quasi tutti gli altri, ad esempio anche gli apostoli, restano forti dubbi, non si possono identificare se non vi sono sotto i nomi, le scritte che li identificano come nel caso dei ritratti dei pontefici nelle antiche basiliche romane, ad esempio a San Paolo fuori le Mura.

A questo punto conviene riflettere su questo fatto e su un altro che ben conoscono coloro che ripercorrono l'itinerario dalla Francia a Compostela: in numerose chiese del pellegrinaggio l'immagine di Pietro appare importante, tanto da stimolare una mia specifica ricerca¹³ che portava a riflettere su le figure di Pietro al Saint Sernin a Toulouse (**Fig. 2**), a Conques, a Leon (**Fig. 3**), a Compostela (**Fig. 4**) e in molti altri luoghi, come a dire che la strada per Compostela è segnata dalla presenza di Pietro e dunque dalla dipendenza proclamata delle diverse chiese locali da quella di Roma. Ma se vogliamo comprendere meglio i caratteri dell'immagine di Pietro dobbiamo vedere insieme le figure del Pietro che sono tutte legate a una medesima tipologia, come del resto quella del San Giacomo (**Fig. 5**) che egualmente è presente, e simmetricamente rispetto a Pietro, sulle vie del pellegrinaggio compostelano. A questo punto potremmo suggerire qualche osservazione sulla tradizione diversa delle immagini rispetto ai testi, ma preferirei fare ancora qualche esempio.

Se consideriamo l'immagine dell'Imperatore Carlo Magno, sempre che sia Carlo Magno, e non Carlo il Calvo, il piccolo bronzo con l'imperatore a cavallo (**Fig. 6**), esso fa ben comprendere che cosa l'artefice intendeva rappresentare, la regalità, anche tenendo conto che davanti al *Palatium* di Aquisgrana c'era la statua a cavallo di Teodorico, come a Roma davanti al *Lateranum* c'era quella

di Costantino. Tornando alla statuetta anche in questo caso la definizione dei tratti del viso appare convenzionale, e proprio questo fatto ha suscitato problemi per la definizione cronologica dell'opera, appunto ritratto di un imperatore carolingio, ma non necessariamente Carlo Magno stesso. La regalità, l'Impero sono qui enunciati sulla base della presenza stessa del cavallo, del gesto, dell'*actio* del personaggio; e questo ci fa capire come il problema della reale fisionomia non venga più percepito. Se adesso osserviamo il timpano di Conques, alla sinistra nella fascia maggiore troviamo, fra gli altri rappresentati, anche e proprio Carlo Magno (Fig. 7) con corona e fiore in mano, ancora una volta un Carlo barbuto, la saggezza della barba che risale alla immagine dei filosofi sotto arcata nei sarcofagi romani.

Proviamo ad analizzare altre immagini correlate agli esempi che abbiamo proposto con i testi. E veniamo ai due paladini, Orlando e Ulivieri (Fig. 8) catafratti nelle loro armature e fissati alla sinistra e alla destra del portale del Duomo di Verona, con al proprio interno lo sguancio del portale e le semicolonnine alle quali sono fissati i profeti, profeti la cui misura è molto minore delle due grandi immagini dei paladini stessi. Le due figure hanno viso diversi e gesti simili ma non coincidenti e sono individuate, come del resto la spada di Orlando, da scritte molto precise; dunque anche i cavalieri, venerati come santi, devono avere una immagine. E i santi, sulle strade dei pellegrinaggi, fra secolo XI e secolo XII, la propria immagine se la conquistano sempre; ma molte volte questa immagine è mutevole, risponde a tradizioni differenti, oppure le modifica e questo perché, per le immagini, non esiste corrispondenza con il testo letterario, dunque la figura del santo resta come un percorso a sé rispetto alla presentazione del santo stesso attraverso le parole. Così un esempio quasi ovvio resta quello di San Giacomo, Santiago, che è quella di un apostolo, con lunghe vesti, una specie di toga antica nella gran parte delle raffigurazioni del secolo XII lungo le strade del pellegrinaggio, diciamo da Toulouse a Leon a Compostela, ma diventa altro, proprio a Compostela, in un contesto storico differente, quando appunto la figura del Santo diventa quella che lotta contro i mori, e dunque ecco un cavaliere, ecco il Santiago *Matamoros* della lunetta del timpano scolpito a Compostela e che torna ovviamente in altre immagini ulteriori (Fig. 9).

Proviamo a considerare le immagini di altri santi, per esempio San Zeno, quello scolpito nel grande timpano che illustra proprio la fronte della chiesa a lui dedicata a Verona (Fig. 10); siamo grosso modo alla seconda metà degli anni '30 e il Santo viene proposto nella sua veste di Vescovo con nella mano sinistra il pastorale e la destra con tre dita levate; a lato stanno le milizie, a destra quelle a cavallo e a sinistra quelle a piedi, il segno del potere della nuova borghesia in città. La macchina rappresentativa di un timpano di un grande monastero come il San Zeno, fuori delle mura della città, come del resto le immagini scolpite sul timpano di un altro monastero, egualmente fuori delle mura della città, il Saint Sernin a Toulouse, sono immagini di grande importanza e in quelle del Saint Sernin troviamo, nel frontespizio della Porte Miègeville, ancora l'immagine di San Pietro e quella di San Giacomo in lunga toga (Fig. 11), il primo senza barba, giovane, il secondo con la barba per indicare la saggezza. Ma le immagini che abbiamo indicato restano sempre uguali a se stesse? Prendiamo il caso del San Zeno per il quale, e proprio a partire dai testi delle sue Vite, nasce una iconografia diversa, quella del santo che sta pescando in riva all'Adige e qui viene sorpreso dai messi dell'Imperatore che a Roma non sa come far guarire la figlia indemoniata; la iconografia del San Zeno pescatore dura a lungo, dalla età medioevale fino allo splendido dipinto di Renato Birilli del 1931 (Fig. 12). Torniamo al rapporto San Geminiano-San Zeno per quello che concerne la matrice di un importante episodio della vita del santo modenese. La simmetria dei racconti è importante e anche in questo caso il narratore della Vita di Geminiano utilizza come modello quella di San Zeno e ne fa un vero e proprio calco: così mentre San Zeno guarisce a Roma la figlia dell'Imperatore, San Geminiano va oltre mare a guarire la figlia dell'imperatore di Bisanzio che è indemoniata (Fig. 13). La iconografia in questo caso è altrettanto nota, l'intero viaggio viene raccontato da uno scultore dell'officina di Wiligelmo che si data fra 1099 e 1106, dunque entro le date di fondazione e consacrazione della cattedrale modenese. Il racconto presenta la partenza, il viaggio per mare, il miracolo della guarigione, i doni dell'Imperatore e della Imperatrice al Santo, il ritorno del Santo e del suo accolito, l'arrivo a Modena dove il Santo muore e viene sepolto nei pressi delle mura della città, dunque proprio sul luogo dove era stata edificata allora la cattedrale.

Fra i molti esempi ricordo adesso quello di Sainte Foy a Conques: la Santa viene rappresentata nel timpano in uno spazio centrale ma apparentemente secondario, mentre prega davanti a una

grande mano di Dio (**Fig. 14**); dietro di lei però lo scultore ha rappresentato tutto il senso della sua presenza, ha rappresentato la zona dell'altare della basilica con appese le catene che Santa Fede miracolosamente ha reso inutili perché coloro che le catene hanno donato sono qui proprio per avere reso grazia a lei, la Santa che li ha liberati dalla schiavitù saracena. Dunque una santa orante quasi distesa al suolo nel momento della preghiera.

Proviamo a riflettere su quanto abbiamo osservato fino ad ora: la tradizione dei testi, diciamo i racconti delle Vite dei Santi, delle loro origini, della scoperta della santità, delle prove alle quali sono sottoposti, del finale martirio, sono racconti che hanno prima di tutto una forte suggestione mnemonica perché evocano direttamente i racconti dei vangeli, i miracoli del Cristo, e quindi questi racconti delle Vite dei Santi comunque mantengono una propria stabilità anche quando, per ragioni diverse, istituzione di un pellegrinaggio, invenzione di reliquie, traslazioni delle reliquie stesse, i santi stessi vengono posti al centro di una attenzione rinnovata da parte dei fedeli ed è quindi possibile che le loro Vite siano riscritte, oppure che immagini diverse, tratte da qualche evento delle loro stesse vite, vengano a essere proposte al pubblico. Se in genere la ricerca di nuove immagini va in qualche modo in parallelo con la rinnovata attenzione alle figure sacre, se le vite più antiche, diciamo del V o VI secolo, vengono integrate nel IX secolo, ad esempio, e poi ancora alla fine del secolo XI o agli inizi del XII, tutto questo vuole dire che esistono ragioni culturali, ma sopra tutto politiche, per questi improvvisi cambiamenti di registro; le Vite sono dunque il segno di trasformazione del modo di venerare il santo stesso ma sono anche il segno di una politicizzazione delle funzioni dei santi, di un loro impiego in relazione alle volontà di espansione dei sovrani, dei principi e dei loro alleati. E le immagini? Come avviene, se mai avviene, la trasformazione in figura delle narrazioni letterarie, vite, miracoli o altro che siano?

La risposta la abbiamo sotto gli occhi, come provano gli esempi che ho proposto e come provano le verifiche ulteriori che ciascuno di noi potrà fare nei luoghi delle immagini dei santi a lui meglio conosciuti. Posso dire quindi che la vicenda delle parole e quella delle immagini per quello che concerne la santità dei protagonisti procede per strade nettamente separate, che si incontrano soltanto di rado, nelle occasioni magari della visita a una tomba di un santo particolare. Posso quindi avanzare un primo criterio, che evocando Panofsky definirei di disgiunzione¹⁴: dunque ogni volta che si costituisce una tradizione letteraria, e un testo, sia esso vita di condottiero, uomo illustre, oppure santo, viene proposto al pubblico, questo testo continua a mantenere la sua validità e il suo peso finché, per ragioni politiche, politica religiosa o di parte civile non importa, esso non viene modificato, riscritto, ma, anche in questo caso, prima che le modifiche del testo passino alla storia delle immagini vi possono essere scansioni temporali anche molto lunghe e diversificate. Quanto alle immagini il discorso è diverso: in genere esse nascono da una convenzione narrativa e quindi di rappresentazione che risale alla cultura costantiniana e post-costantiniana; le immagini fino al pieno XII secolo non sono immagini naturalistiche, non sono immagini che replicano figure reali ma sono immagini che costruiscono una convenzione di racconto, sono immagini dove gli attributi stabilizzati da una lunga tradizione caratterizzano i singoli attori, i singoli protagonisti. Queste immagini nel tempo si trasformano, a volte in relazione a un mutamento del testo letterario, a volte anche precedendo il testo letterario, ma questo resta un problema aperto, e comunque queste immagini propongono modelli diversi e quindi contenuti narrativi diversi, e lo abbiamo visto per Carlo Magno e per alcune Vite di Santi, e per lo stesso Santiago.

Dunque una prima osservazione è possibile fare, le strade delle parole e quelle delle immagini non sono affatto parallele nella età medioevale ma si intrecciano, si sovrappongono per certe fasi ma poi si allontanano in altri momenti. Questo vuol dire una sola cosa, che il processo di scelta delle immagini, di avvicinamento fra i progettisti degli edifici, delle sculture, delle pitture nel secolo XI e nel secolo XII, non è stato ancora ben valutato nella sua complessità; tendiamo piuttosto a dare per scontato che l'officina che realizza un'opera la realizza tenendo conto delle indicazioni della committenza ma non ci rendiamo conto che la dimensione stessa delle trasformazioni delle iconografie a livello europeo impone, da una parte, una pianificazione forte e generalizzata delle immagini, dall'altra la scelta di intervenire direttamente sulle immagini per fare di loro uno strumento di persuasione efficace. Per questo i cambiamenti a livello di immagine nel secolo IX e X, per quanto possiamo analizzarli nella loro complessità, sono indicativi, ma neppure lontanamente confrontabili ai mutamenti di immagine, anzi alle invenzioni di immagine di coloro che vengono dopo, sopra tutto fra secolo XI e secolo XII, al tempo della Lotta per le Investiture, sia in Italia che fuori. Una chiave interpretativa possibile infatti della ricerca artistica fra gli anni '70 del secolo XI e i

'30 del seguente potrebbe proprio essere l'introduzione della Riforma Gregoriana in Occidente con un sistema di prescrizioni e di obblighi a livello di creazione delle figure che a mio vedere non ha confronti nelle età precedenti. E per questa via, lo ho indicato altre volte¹⁵ potrebbe trovare soluzione un problema annoso quanto mal posto, quello delle "origini del romanico", appunto da intendere come lingua, anzi lingue della Riforma.

Il problema della memoria è prima di tutto una questione di scelte, di selezione: finora abbiamo considerato soltanto la tradizione di alcuni pochi testi tardo-antichi o medioevali posti a confronto con le loro eventuali fonti classiche, ma questo confronto appare ancora più evidente e netto se dai testi passiamo alle immagini. Come è stato acutamente detto dagli storici dell'arte della antichità, quello che conosciamo dell'antico, a parte gli scavi degli archeologi dal '700 ad oggi, è quello e solo quello che il mondo cristiano ha voluto scegliere e tramandare a noi. Per questo tanto del teatro latino è scomparso, per questo tanta poesia amorosa non ci è stata tramandata, per questo, per venire al mondo delle immagini, solo una parte, una minima parte del patrimonio ad esempio delle sculture ci è giunto, e magari nella maggior parte dei casi non integro. Che cosa è giunto fino al medioevo di questo enorme sistema di comunicazione che i romani avevano saputo costruire con le statue, con le colonne onorarie, con gli archi di trionfo, con l'arredo dei fori e delle terme, con l'organizzazione delle *villae* e delle grandi case di città? Che cosa è rimasto, o, per meglio dire, che cosa i cristiani hanno permesso che giungesse fino a noi? Possiamo dire che la distruzione delle immagini delle divinità, in particolare di quelle femminili, Venere e Diana, Vesta e le Tre Grazie, le Ninfe e tutte le altre figure che impersonano, per esempio, fiumi o fonti, tutto questo viene rapidamente cancellato. Conosciamo bene come si esprime Papa Gregorio Magno sul problema dell'adorazione degli idoli e che cosa consiglia, appunto la loro distruzione¹⁶, e sappiamo anche quale sia il senso del dibattito recente sul Pontefice¹⁷. Dunque decapitare gli idoli, costruire santuari dove erano prima i luoghi di adorazione dei pagani, ecco la linea del papato di Roma alla fine del VI secolo. Ma che cosa allora si deve distruggere, che cosa scomparire? Basta considerare quante poche volte nelle raccolte museali sia possibile mettere insieme un corpo di divinità antica con una testa coerente con essa per comprendere che la decapitazione delle statue era la norma e quindi la distruzione degli idoli voleva dire la contemporanea distruzione della memoria di quelle figure, la distruzione di un *pantheon* complesso che andava ben al di là delle divinità più note, Giove o Marte, Plutone o Nettuno e tutti gli altri. Anche per gli archi di trionfo, salvo quelli di Augusto e di Costantino, che vengono risparmiati il primo perché sotto di lui è nato il Cristo e la *pax* romana ha dominato il mondo prefigurando le condizioni, lo sostiene Agostino ne *La città di Dio*, di una globale diffusione del cristianesimo sulle sponde del Mediterraneo; il secondo appunto perché è stato l'imperatore che ha riconosciuto il cristianesimo come una delle religioni il cui culto era ammesso da Roma.

Ma se tutto questo, statue dei fori e del senato, archi di trionfo e monumenti funebri, anfiteatri in quanto luogo di martirio dei cristiani e teatri in quanto luoghi ritenuti di corruzione, se tutto questo, insieme con i templi antichi, viene distrutto, come si tramanda la memoria delle immagini dall'antico in avanti, come si tramanda il modo di narrare, come si tramanda la forma del racconto, come si tramanda la scansione dei tempi e il carattere delle narrazioni? Diciamo che il modello che passa dal mondo pagano a quello cristiano muove dal sarcofago antico e questo per molte ragioni: perché la religione cristiana prescrive la conservazione dei corpi in attesa della finale resurrezione; perché le officine che scolpiscono i sarcofagi pagani sono chiamate nel III secolo, e ancora dopo, a scolpire anche i sarcofagi dei committenti cristiani; infine perché proprio la necessità di scegliere dei modi nuovi per illustrare concetti nuovi costringe sia i frescanti delle catacombe che gli scultori di sarcofagi a proporre sintesi diverse di formule antiche. La bibliografia su questo fondamentale momento di trasformazione culturale è sterminata e non è certo possibile qui sintetizzarla in alcun modo¹⁸; basti dire però che nel mondo paleocristiano i temi che emergono sono fortemente simbolici e dunque vanno dalla Resurrezione di Lazzaro a Giona (**Fig. 15**) che si salva dalla balena, scene che simboleggiano la resurrezione; vengono poi le immagini dell'Ultima Cena o della Cena in Emmaus, e altro ancora; altri sarcofagi raccontano le vicende di Pietro che tre volte nega il Cristo prima del cantare del gallo (**Fig. 16**), e altri ancora mettono in parallelo episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento, ma quello che più stupisce è la trascrizione delle immagini del Vecchio o del Nuovo Testamento all'interno di un linguaggio in origine ellenizzante ma, alla fine, saldamente utilizzato dalle officine dei marmorari romani ma non soltanto romani.

Ma che cosa dire allora della gran massa dei sarcofagi tardo-antichi che sono lasciati in eredità alle generazioni future, sarcofagi o stele per esempio ai bordi delle strade consolari, sarcofagi che, quando presentano scene di amazzoni o altro che possa avere a che fare direttamente con la religione pagana vengono rapidamente distrutti, altrimenti essi si conservano, a volte, anche nei luoghi dove si venerano le reliquie dei santi proprio per la funzione significativa che questi sarcofagi assumono nei secoli¹⁹. Ci troviamo davanti a una situazione molto singolare: i sarcofagi sono il genere di scultura che meno di tutti ha subito decurtazioni, distruzioni, salvo i pochi con esplicite raffigurazioni di divinità femminili nude o comunque non adattabili ad altri significati: dunque i sarcofagi sono una fonte importantissima di consapevolezze e di innovazioni narrative ma lo sono per una singolare ragione, perché non vengono compresi, perché i temi che essi rappresentano sulla fronte o anche sui fianchi non sono capiti da coloro che se li trovano davanti. Per questo una notevolissima quantità di sarcofagi dei quali l'età medioevale non sa restituire soggetti e ragioni, finisce per essere accolta nel contesto delle immagini da non distruggere anche quando, in realtà, essi rappresentano quel mondo pagano, delle divinità pagane, che il cristianesimo ha consapevolmente e caparbiamente distrutto. Ecco quindi un'altra contraddizione: i sarcofagi antichi, non compresi, finiscono per diventare modelli di un complesso racconto, finiscono per stabilire i ritmi e gli intervalli dei fregi scolpiti in età romanica, finiscono per diventare punti di partenza di nuove iconografie che progressivamente trasformano di senso anche le figurazioni medioevali che da loro prendono le mosse. Siamo insomma davanti ad una evidente trasformazione di senso, ed è come se le parole del passato, i racconti del passato, per quel tempo indecifrabili, producessero una *lectio facillior*, una interpretazione più agevole e semplificata, tale comunque da essere utilizzata in situazioni completamente diverse.

Fra tutti i possibili esempi di questa trasformazione, anzi riduzione di senso dei sarcofagi antichi in relazione proprio al loro riuso in età medioevale, cito qui quello forse più noto, la vicenda del sarcofago di Fedra ora conservato al Camposanto di Pisa (Fig. 17). Il sarcofago di Fedra viene utilizzato in un primo tempo probabilmente all'interno del Duomo di Pisa, poi sul fianco verso porta San Ranieri come luogo di sepoltura di Beatrice di Canossa, madre di Matilde e moglie di Bonifacio II, morta nel 1076. Ebbene, quel sarcofago viene destinato a Beatrice perché presenta una scena di caccia e quindi si pensa possa adattarsi a una figura di sovrana che ha dominato le terre fra Toscana e Lombardia dopo Bonifacio, restituendo peraltro alla Chiesa di Roma la gran parte di quello che il marito aveva portato via, di terre, di benefici, di tesori. Se tutto questo è vero sarà più semplice comprendere le ragioni per cui, in tante occasioni, le sepolture dei santi nell'Occidente medioevale utilizzano sarcofagi di grande qualità ma di soggetto lontano, e molto a volte, dal genere di venerazione che si offre ai santi stessi. Insomma, anche in questo caso siamo davanti a una grande trasformazione di senso, o meglio a una trasmissione parziale e frammentaria dei significati originari: per questo il sarcofago antico, anche se non compreso, diventa un contenitore privilegiato nel quale si condensano le memorie dei sarcofagi paleocristiani di più evidente e leggibile significato. Siamo davanti quindi, e proprio fra III e VI e VII secolo, in tutto l'Occidente, a quello stesso processo di trasformazione del senso o anche, se si preferisce, di perdita del senso delle parole, in questo caso delle immagini, che abbiamo visto analizzando le Etimologie di Isidoro da Siviglia. Sempre a Pisa un sarcofago romano con leoni che aggrediscono un agnello o altri animali ai lati e strigliato sulla fronte (Fig. 18) viene imitato da Biduino (Fig. 19) quasi una dimostrazione di abilità e consapevolezza da parte dello scultore del XII secolo. Sarebbe opportuno a questo punto introdurre l'altro tema a me particolarmente caro, quello del risculpito, che, con quello della imitazione dell'antico, caratterizza l'intera vicenda della scultura e del riuso delle sculture antiche dalla fine del secolo XI alla fine del secolo seguente in Occidente. Su questo punto non posso che rinviare a una vasta bibliografia precedente²⁰, nella quale peraltro l'importanza delle modifiche ai testi romani originari, funzionali al loro riuso con un nuovo significato, grazie appunto alla parziale ma troppe volte non notata risculturazione, non viene quasi mai posta in evidenza.

Fra i molti possibili esempi ne cito qui alcuni soltanto: a Jaca, nell'edificio di fine XI secolo, alcuni capitelli all'interno e all'esterno, in parte rimontati nel portico sul lato meridionale, riprendono direttamente alcune figure da sarcofagi romani e le riprendono con la medesima tensione, la medesima qualità di impianto volumetrico, la medesima posizione delle forme e dei rapporti tra le figure. Se andiamo a Toulouse, al Saint Sernin, sappiamo bene che, oltre alla Porte des Comtes e alla Porte Miègeville, vi sono all'interno testi di una importanza estrema, come le lastre ora fissate

al muro del deambulatorio che, in origine, potevano essere parte di un chiostro come lastre angolari, oppure, secondo altre ricostruzioni, essere ingrate in un sistema di recinzione presbiteriale²¹. Certo è che i modelli di queste lastre sono legati alla tradizione degli avori (Fig. 20), anche se il dialogo resta con il mondo romano tardo antico nonostante si sia ovviamente alla fine del secolo XI. Come si vede il dialogo è complesso, le fonti che gli scultori di fine secolo XI, oppure anche agli inizi del secolo XII, utilizzano sono diverse e non è possibile ricondurle ad un'unica matrice. Certo è però che quando a Compostela²² cerchiamo di restituire l'impianto di almeno due dei portali distrutti, quello nord o della via Francigena e quello occidentale di facciata, oppure quello sud detto porta degli Orefici, e proviamo ad analizzare le fonti delle sculture più note, diciamo il David con l'arpicordo piuttosto che l'Adamo ed Eva o altre ancora, si scopre che queste si collegano direttamente a Jaca e a San Isidoro a Leon e quindi fissano una continuità di rapporti fra officine collegate e probabilmente con in comune la gran parte dei *magistri* scultori²³. E queste officine propongono la ripresa da modelli tardo-antichi, citano *ad litteram* molte volte testi romani che sono stati individuati, fino a suggerire una grafia plastica che a volte può trarre in inganno, specie se gli interventi degli scultori sono di parziale risculturazione di pezzi antichi.

Lo spazio entro il quale avvengono queste scelte, lo spazio entro cui si copiano le fronti dei sarcofagi trasferendone le figure antiche sui timpani, sulle cornici, sui fregi, sugli architravi delle porte medioevali, è certo lo spazio delle sculture medioevali e del loro nuovo, composito racconto; ma questo spazio narrativo, sul quale dobbiamo tornare perché esiste un processo di preparazione, anche grafica, alla realizzazione delle immagini che ha una valenza diversa e che quindi deve essere analizzato, questo spazio entro cui il fenomeno della ripresa e della trasformazione globale dell'antico avviene, è quello della città. Non abbiamo finora detto nulla della città perché questo forse è uno dei temi più noti e in qualche maniera battuti del passaggio fra tardo-antico e medioevo, e forse, nella prima parte, quando si ricordavano le Etimologie di Isidoro da Siviglia la questione della città antica e delle sempre più lontane funzioni era chiara. La macchina della città antica si viene distruggendo, finiscono le funzioni pubbliche, finisce il sistema della difesa, finisce il sistema della scuola e della manutenzione della città, finisce la possibilità per la città stessa di mantenere acquedotti e anfiteatri, fori e templi, teatri e rete fognaria; la città che era un sistema globale e organico si fraziona, si disunisce, ogni singola struttura comincia a sopravvivere fisicamente mentre si perde il senso delle sue originarie funzioni; la città dunque diventa, da sistema, una serie di emergenti strutture che poco a poco si trasformano in rovine. Tutti sanno che la città romana mantiene una sua funzionale presenza per secoli e poi rapidamente rovina, alla lettera, su se stessa; gli strati archeologici del mondo romano prima e dopo Cristo, e fino al II-III secolo, sono legati al mantenimento della città come sistema, poi tutto questo finisce e la città implode, sepolta dal crollo degli edifici e dalla mancanza di ogni genere di manutenzione pubblica.

Il medioevo ricostruisce, certo, sulla città romana, ma ricostruisce sempre utilizzando materiali di risulta e comunque fraintendendo, dimenticando, il significato di quello che riutilizza. Come Isidoro non comprendeva la gran parte delle parole antiche e utilizzava i testi dei classici proprio per spiegare quei termini, così il senso delle funzioni delle città romane va perduto e quello che nel medioevo si comprende è ancora una volta schematico, approssimato, ma non per questo meno importante e significativo. Il dialogo con la macchina della città antica, distrutti templi e teatri, fori e acquedotti, fogne e terme, continua, ma la collocazione delle funzioni medievali entro la griglia della città romana la modifica: così diventa piazza principale il foro ma senza porticati e statue, la griglia degli isolati viene frazionata ma è spesso mantenuta, i luoghi dei templi sono sostituiti dalle nuove chiese, gli anfiteatri molte volte vengono mantenuti integri in quanto ritenuti luoghi di martirio dei cristiani ma sono utilizzati come fortificazione fuori delle mura da Arles a Nimes, da Piacenza a Lucca. Tutto questo fa capire come il dialogo con una parte almeno del passato sia un momento importante nella vicenda urbana medioevale. Poi viene la fine delle antiche mura che progressivamente diventano troppo piccole per la crescita della popolazione, e questo in Italia avviene dopo i longobardi che mantengono le antiche cinta murarie romane semplicemente aggiungendo un ampliamento sulla linea di uno dei lati fortificandolo e congiungendolo al precedente sistema. La fine delle antiche mura significa dilatare lo spazio della città, creare una viabilità diversa, sopra tutto creare necessità nuove per una nuova popolazione, ecco la nuova storia della città medioevale. Ma non abbiamo ancora chiarito il problema che si è indirettamente posto qui, e dunque come si trasmette la memoria, come si trasmette l'immagine, come si

trasmette la parola, come dunque si cerca, in un momento preciso della storia della riflessione sulle immagini, come si trasmettono queste e con che strumenti e per quali ragioni. Abbiamo visto come la parola si è trasmessa, abbiamo visto come le immagini della città, come le strutture della città antica sono state riusate e anche trasformate, ma non abbiamo ancora idea di quali strumenti la memoria si sia servita per trasmettere le immagini, come dunque e con che differenze nel tempo, e con che scopi.

Se si riflette su quanto scritto finora si comprende subito che, nella civiltà medioevale, le immagini e le parole per secoli hanno preso percorsi differenti, da una parte le immagini hanno avuta una funzione marginale, sono state la lingua che Gregorio Magno riteneva utile per gli indotti, mentre le parole, ricordiamoci che Dio è il Verbo, hanno sempre mantenuto la loro dignità, il loro fascino, la loro importanza. Le parole? Ma quali parole? E' fondamentale nel Medioevo l'arte della memoria, l'arte di ricordare le parole, quella dei narratori, degli aedi, per esempio di coloro che recitano le *Chanson de Geste*, ma anche di coloro che scrivono le Cronache delle città o le Vite dei Santi, di coloro che raccontano le storie delle origini dei monasteri oppure che propongono, sulla base anche delle immagini figurate nelle chiese, quei sermoni che dovranno persuadere i fedeli della nuova verità. L'arte della memoria incrocia a volte quella delle immagini e ambedue puntano verso mete convergenti: la crociata contro i mori di Spagna, la *Reconquista*, oppure l'altra, la Crociata ad Oriente verso Gerusalemme. Una nuova letteratura, agiografica ma anche di viaggio, una nuova storiografia non più globale, di insieme, ma specifica, locale, di un monastero o di una chiesa, di una città oppure di una singola stirpe o *gens* di dominatori, si fa largo nella letteratura medievale e la ridisegna e ne dispone le nuove funzioni. Ma a tutto questo corrisponde una immagine?

Il problema che voglio porre è proprio su questo punto: le strade divise della tradizione delle parole e quella della tradizione delle figure, delle immagini, trovano un momento nuovo di unificazione, un momento nel quale esse diventano alla fine sistema diverso, denso di nuovi significati? Esiste insomma un tempo ed esistono dei luoghi nei quali le due grandi vie, delle parole e delle immagini, provano a riavvicinarsi dopo secoli di contrapposizione e di trasformazione dei modelli culturali? Credo che questo tempo esista ma prima, per capire, dobbiamo analizzare, sia pure in modo schematico, le maniere attraverso le quali è possibile, era possibile, trasmettere le immagini stesse, capire come questo avveniva, da parte di chi veniva programmato, quando questi metodi potevano diffondersi e dove.

Proviamo adesso a parlare di questioni apparentemente soltanto tecniche. Come si registra la memoria delle immagini? Il problema delle immagini, ad esempio nel secolo XI o nel secolo XII, è complesso perché da una parte esistono centinaia di testi che possono essere illustrati, Vecchio e Nuovo Testamento, Vite dei Santi, immagini delle vicende delle nobili casate o delle singole città; ma come proporre concretamente delle scelte, come proporre concretamente delle figure in un tempo in cui anche e solo lo spostamento di un protagonista da una posizione all'altra, un gesto piuttosto che un altro, una presenza o una assenza di qualche figura determinano cambiamenti di senso che possono indurre anche conflitti profondi? Diciamo che dalla posizione del San Pietro in avanti prima alla sinistra e poi alla destra del Cristo, con il San Paolo dal lato opposto, dal tempo della *Traditio legis* in avanti ogni dislocazione delle figure è stata determinante. Non basta: la scelta dei temi da illustrare, dopo che si è formata una precisa iconografia cristiana del Vecchio e del Nuovo Testamento è un problema complesso, e non privo certo di significati in momenti come quelli fra secolo XI e secolo XII che coincidono con la Lotta delle Investiture. Se dunque l'Imperatore non riconosce ai pontefici il potere di incoronare in Occidente le rappresentazioni che l'Impero propone, nelle proprie sedi, del suo potere saranno ben diverse da quelle che il Papato di Roma a sua volta propone, suggerisce ed alla fine impone; quindi ogni tentativo di considerare la iconografia come un fatto marginale si scontra con una diversa realtà, la necessità delle diverse committenze di tenere sotto rigoroso controllo il sistema delle immagini. Ma come?

Tecnicamente la memoria delle immagini si trasmette attraverso i libri dei disegni, ma i libri dei disegni che dovevano circolare nelle officine medioevali sono, come è ben noto, quasi tutti scomparsi, e solo libri di disegni assai tardi, da quello di Villard de Honnecourt²⁴ in avanti o quelli tardo duecenteschi e trecenteschi sono giunti fino a noi e in condizioni spesso precarie. La memoria dunque si fissa sulla pergamena, perché sono libri di disegno o fogli di pergamena quelli che vengono trasmessi nella officina, in ogni officina, ma sono anche libri che passano a un controllo costante e più alto, quello degli abati e quello dei vescovi; dunque sono libri che restano come testimonianza di una continuità di intenti e che sono controllati, pianificati, sempre

preventivamente approvati. Come si riconosce, nel periodo che stiamo considerando, la funzione unificatrice delle Bibbie Atlantiche e dunque anche la loro determinante importanza per costruire la unità della Parola della Riforma Gregoriana in Occidente²⁵, così dobbiamo riconoscere che il problema delle immagini dentro queste stesse Bibbie è complesso e vede il passaggio dalla tradizione bizantina della seconda parte del secolo XI alle nuove tendenze del secolo seguente. Comunque sia il problema della Bibbia e della unificazione del suo testo, centrata su produzione di codici lateranensi o comunque sotto controllo della Chiesa romana riformata, fa comprendere come fosse necessario sul piano delle immagini un controllo complesso e rigoroso che non poteva comunque essere lasciato alle iniziative dei singoli monasteri, dei singoli vescovi, si doveva operare attraverso interventi molto più fattivi ed efficaci. Ma, per farli, servivano prima di tutto processi unitari di controllo e approvazione delle immagini, non si poteva pensare insomma che la dipendenza delle singole chiese da quella di Roma, dalla Roma di Pietro, non volesse dire anche organizzazione di un diverso racconto per immagini da un luogo all'altro dell'Occidente; si doveva dunque costruire una iconografia che, come nel primo tempo paleocristiano, fosse unitaria, ma per farlo si doveva anche pensare a un sistema di collegamenti unitario, visto che la costruzione delle immagini doveva avvenire entro tempi brevi o brevissimi, come suggeriva la urgenza politica dello scontro fra Chiesa e Impero.

Proviamo a partire da un dato di fatto che va spiegato. Nel tardo secolo XI tardo e nei primissimi anni del secolo XII ci troviamo davanti a fatti nuovi: la iconografia di Montecassino come la vediamo a Sant'Angelo in Formis²⁶ (Fig. 21), la iconografia che viene dipanandosi nei cicli dipinti o musivi romani nello stesso periodo, compreso adesso il retrodatato ciclo del San Clemente²⁷ (Fig. 22), non è un fatto isolato ma trova riscontro per esempio nella iconografia pianificata dei grandi pavimenti musivi al settentrione, da Reggio Emilia (Fig. 23) a Pavia (Fig. 24), da Cremona (Fig. 25) a Pieve Terzagni (Fig. 26), e trova riscontro e rispondenza oltralpe nei grandi cicli sopra tutto scolpiti, ma non soltanto quelli scolpiti. Ricordo fra tutti Saint Savin sur Gartempe (Fig. 27) ma anche e naturalmente il grandioso racconto del timpano di Conques, quello altrettanto importante del chiostro e del timpano di Moissac (Fig. 28), quello del Saint Sernin a Toulouse, quello di Souillac (Fig. 29), quello dei capitelli e del timpano di Jaca, quello dei timpani del San Isidoro a Leon, quello della basilica di Compostela. Ma dopo questa analisi forse sarebbe bene riflettere su quello che abbiamo lasciato da parte e penso alla programmazione delle immagini a Cluny III, penso a quella di Vézelay (Fig. 30), penso a quella del Saint Lazare di Autun e mi rendo conto che le due storie, quella monastica e quella della chiesa secolare in Occidente, sono coincidenti, vanno per le medesime strade: Saint Sernin e Vézelay e Cluny sono strutture monastiche, Autun (Fig. 31) e le altre cattedrali che ho ricordato costruiscono discorsi perfettamente coincidenti. Molte volte, e come ho prima accennato, le stesse officine lavorano da Toulouse a Leon a Compostela e lavorano evidentemente tenendo conto di progetti comuni, di programmi narrativi comuni che vengono fissati su pergamena, approvati, alla fine realizzati.

Evidentemente nei libri di disegno delle singole officine, al di là delle strutture progettate in pianta e insieme in alzato, come allora si faceva, sono le immagini ad avere una funzione nodale, centrale, perché è sulle immagini e la loro funzione di mezzi di persuasione che si scontrano Chiesa ed Impero. Si noti che è la prima volta dopo secoli che questa differenza, questo scontro si propone: non era accaduto così al tempo di Carlo Magno, non era accaduto così al tempo degli Ottoni, non era accaduto dunque fino ad allora, ma accade quando l'imperatore Enrico IV decide di rendere subalterno il Papa alla politica dell'Impero. Le vicende storiche sono troppo note per riproporne qui il senso ma, a questo punto, si deve cercare di capire il raggio e quindi la estensione dei progetti legati indirettamente o direttamente alla Riforma. La *Reconquista* è certamente uno di questi progetti globali che la Chiesa introduce nel sistema del nuovo racconto, e lo è quindi anche la crociata; la presenza costante dei cavalieri crociati a partire proprio dallo scadere del secolo XI e dagli inizi del seguente nella iconografia, nel sistema di immagini che la Riforma propone, è un segnale inconfondibile di pianificazione delle immagini. La presenza costante di un sistema di figurazioni che allude alla presenza degli eretici, degli scismatici, lupi o altri animali nelle vigne del signore, la diffusione dell'iconografia della uccisione di Abele da parte di Caino cioè del fratello che uccide il fratello, fa comprendere che il nodo del dibattito sulle immagini resta sempre quello del rapporto fra Chiesa e Impero. Tale rapporto si esprime in modi diversi e con iconografie diverse ed è evidente, come ho notato, ad esempio nella Adorazione dei Magi (Figg. 32-33-34-35) e nella posizione che il primo dei sovrani assume nei confronti della Madonna, in ginocchio appunto,

oppure in piedi; in ginocchio vuol dire subalternità alla Chiesa raffigurata come Madonna, in piedi evidentemente significa altro rispetto al potere della Chiesa di ricevere l'omaggio dei re.

L'organizzazione dei cicli narrativi cristologici, con riferimenti a momenti specifici particolari scelti rispetto ad altri, permette di attribuire loro significati politici che vengono diffusi e ripresi. Ma vi è dell'altro nella politica della Riforma voluta da Roma. Ogni chiesa dell'Occidente viene identificata con il suo vescovo, magari il primo e magari anche martire, ogni monastero con il suo abate, o con le sue reliquie se si tratta per esempio di San Benedetto, o di altri che hanno assunto un forte peso nelle singole storie, per cui coloro che prendono in mano il compito di illustrare queste vicende per via di immagini devono sapere adattare le iconografie del tutto nuove che vengono richieste al complesso e ricco patrimonio di immagini che conoscono e che hanno fissato nei libri da disegno. Insomma le singole storie ad esempio dei santi devono sfruttare l'insieme delle immagini e delle loro composizioni che si sono stabilizzate nel tempo, anche per questo nelle raffigurazioni delle Vite dei Santi le singole immagini appaiono familiari, perché risalgono a fonti comuni. Queste fonti sono in genere i libri di disegni che illustrano Vecchio e Nuovo Testamento e dai quali con facilità si desumono miracoli, gli stessi che i santi vengono proponendo; ma vi è anche una ragione diversa, nel sistema di ricomposizione delle fonti, quelle figure, a volte desunte dalle fronti di sarcofago romane, assumono una importanza sempre nuova. Si devono usare le sculture antiche, in genere i sarcofagi, come modelli per proporre una nuova grafia, una nuova scrittura, una diversa organizzazione compositiva, e sono queste le immagini che si scolpiscono, dipingono in tutto l'Occidente cristiano e che si scompongono nelle tessere musive dei grandi pavimenti al settentrione italiano e in parte anche in Francia.

Lo sforzo che la Chiesa di Roma intraprende per la unificazione delle immagini e del racconto non ha confronto con quelli che nei secoli la hanno preceduta, salvo che all'epoca costantiniana quando una iconografia del mondo cristiano viene costruita da Gerusalemme a Roma, da Betlemme a Costantinopoli. Adesso comunque i problemi sono molto diversi e anche più complessi; la Chiesa di Roma è divisa, i vescovi sono nominati, come del resto gli abati, dall'Imperatore piuttosto che dal Pontefice romano, la crisi del potere ecclesiastico, e quindi anche quella del valore religioso di quanto si viene proponendo per via di immagini, rischia di determinare la distruzione del consenso nei fedeli e dunque la subalternità della Chiesa romana all'Impero. Ma quello che avviene in questa fase è nuovo anche per un'altra ragione perché le due strade che si erano divise per tanti secoli, la strada della parola e della sua tradizione e la strada delle immagini, alla fine vengono ricomponendosi. La parola ha ormai stabilizzata la propria fissità, il proprio sistema di comunicazione che viene anche a identificarsi in questo giro di anni della Riforma con un carattere, la capitale, e quindi con la evocazione del mondo antico; le strutture degli edifici vogliono riprendere il mondo delle basiliche paleocristiane e del resto i singoli vescovi evocano quella continuità che la Chiesa da Roma ribadisce. Insomma, esistono le strutture portanti per la organizzazione per via di immagini del consenso²⁸ e questo dato di fatto, che vede la stessa iconografia, lo stesso sistema di immagini diffondersi in tutto l'Occidente riformato, fa capire che il programma, i programmi approvati dalla Chiesa sono stati il motore di una volontà politica precisa. Per questo i libri dei disegni, che vorremmo conoscere ma che sono per sempre perduti, devono essere stati molto simili e, nella gran parte dei casi, interscambiabili. La Chiesa romana non voleva conflitti narrativi e quindi di senso, ma permetteva che nei singoli luoghi il racconto globale venisse adattato alle singole vicende, monastiche o di chiesa secolare, edifici di grandi e di minori dimensioni, cicli scolpiti (e sempre colorati) e cicli a fresco o musivi; insomma il programma, anzi la varietà delle possibili scelte locali nel sistema del programma generale era notevole ed è ancora davanti ai nostri occhi, un fatto evidente.

Se quanto si è detto finora potrà essere considerato come una accertabile realtà allora potremmo anche dire che dopo secoli di separazione fra il sistema delle parole e quello delle immagini, dopo secoli di separazione e contrapposizione fra l'arte della memoria verbale e quella, dimenticata, della tradizione di immagine, finalmente si giunge a una scelta parallela e integrata. Le immagini servono per comunicare il senso delle parole e devono accompagnarle passo a passo, in una dialettica di discorso sempre più complessa. Sembra dunque che adesso la durata delle immagini e quella delle parole programmaticamente coincidano, nel senso che le immagini vengono riscattate nella loro dignità e nella loro pregnanza e appaiono sempre più come corrispondente irrinunciabile del discorso retorico, della orazione, della predica, o del discorso storico che ricorda le vicende di un luogo, di una sepoltura, di un santo. Abbiamo perduto i libri di disegno di questo

programma globale ma ci restano in parte almeno le opere e possiamo così meglio comprendere quel parallelismo fra parola e immagine che fra primo e secondo decennio del secolo XII ritroviamo un poco ovunque sulle strade dell'Occidente. Il Concordato di Worms nel 1122 segnerà la sconfitta del potere alternativo dell'Impero e delle sue possibilità di incidere nel globale racconto, parola e immagine insieme, dell'arte in Occidente, un racconto che da adesso in avanti sarà guidato dalla Chiesa di Roma.

- [1](#) Sancti Isidori Hispalensis Episcopi, *Etimologiarum Libri XX*, Migne, vol. 82
- [2](#) Rabano Maurus, *De Universo*, in *Patrologia latina cursus completus* a cura di J.P. Migne, vol. CXI.
- [3](#) Rabano Maurus, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, ivi, vol. CXII coll. 849-1088.
- [4](#) Rabano Maurus, *De Universo* cit., coll. 9-614.
- [5](#) Eginhardus, *Vita Caroli Magni*, ivi, vol. LXXXXVII.
- [6](#) *La Chanson de Roland. The French corpus*, Turnhout 2005.
- [7](#) *La Chanson de Roland, edizione critica*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli 1971.
- [8](#) *Guida del pellegrino di Santiago. Libro quinto del codex Calixtinus secolo XII*, a cura di P. Caucci von Saucken, Milano 1989, pp.93-94.
- [9](#) *La chanson de Roland*, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduit par J. Bedier, Paris 1922
- [10](#) *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* cit., pp. 56-61.
- [11](#) *La Légende de Compostelle*, par B. Gicquel, Paris 2003.
- [12](#) Si veda: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, a cura di M. Andaloro, Milano 2006.
- [13](#) A. C. Quintavalle, *San Pietro "pellegrino" a Compostela*, in *Medioevo. L'Europa delle cattedrali* Atti del convegno internazionale di studi, a cura di A. C. Quintavalle, Parma, 19 - 23 settembre 2006, Milano 2007, pp. 217-227
- [14](#) E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin 1927, ed. cons. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, Milano 1961.
- [15](#) A. C. Quintavalle, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Catalogo della mostra, Milano 1991; Id., *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli 11. e 12.)*, Milano 2006; Arthur Kingsley Porter e le vie del pellegrinaggio: un modello di racconto. *Riforma Gregoriana e Origini del "Romanico" in Occidente*, in *Els camins, el viatge, els artistes* Cicle de conferències setembre-octubre 2006, direcció científica del cicle J.Camps Sòria, F. Quílez Corella, Barcelona 2007, pp. 11-32.
- [16](#) Sancti Gregorii Magni, *Epistolarum Liber XI*, in *Patrologia* cit., vol LXXVII, coll. 1215-1217.
- [17](#) *Gregorio Magno nel XIV centenario della morte*. Convegno internazionale, Roma, 22-25 ottobre 2003, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2004; *Gregorio Magno e l'invenzione del Medioevo*, a cura di L. G. G. Ricci, Firenze 2006.
- [18](#) P.E. Arias, E. Cristiani, E. Gabba, *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa 1977; *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa, V-XII, settembre 1982, Herausgegeben von Bernard Andreae und Salvatore Settis. - Marburg 1984.
- [19](#) A. C. Quintavalle, *Quei campi dei miracoli*, in *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, a cura di M. D'Onofrio, Roma 2003, pp. 15-28.
- [20](#) Id., *L'antico ritrovato, città, architettura, figura. Il San Caprasio di Aulla, il castello di Berceto, i sarcofagi del Sant'Ambrogio di Milano e il Duomo di Mantova*, in *Medioevo. Immagini e Ideologie*. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 337-370 con rimando alla bibliografia precedente.
- [21](#) Id., *Arredo, rito, racconto: la Riforma Gregoriana nella ecclesia medioevale in Italia*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 1-28.
- [22](#) M. A. Castiñeiras González, *Arte del pellegrinaggio e primo romanico. Le scelte artistiche nella Galizia dell'XI secolo*, in *Medioevo: arte lombarda* Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 26-29 settembre 2001, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 602-613.
- [23](#) M. Durliat, *La sculpture romaine de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de Marsan 1990.

- [24](#) *Villard de Honnecourt: disegni: dal manoscritto conservato alla biblioteca nazionale di Parigi (n. 19093)*, presentato e commentato da A. E. Brandenburg, Milano 1988.
- [25](#) *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle scritture tra monumentalità e rappresentazione*, a cura di M. Maniaci, G. Orofino, Milano 2000.
- [26](#) R. Causa, *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Milano 1965; F. Avagliano, *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, Montecassino 1997.
- [27](#) S. Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma, exemplum della chiesa riformata*, Spoleto 2006.
- [28](#) *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica* Catalogo della mostra, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 15 giugno-30 settembre 1991, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 1991; Id. *Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo*, in *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2003, II, pp. 235-266; Id., *Gli altari della riforma e quelli campionesi: figure e ideologie al settentrione italiano fra XI e XIII secolo*, in *La fundation de l'Abbaye de Gelleone. L'autel médiéval* Atti del Convegno, Saint-Guilhem-le-Désert, agosto 2002, Montpellier 2004, pp. 163-184; *Roma e la riforma gregoriana, tradizioni e innovazioni artistiche (XI - XII secolo)*, a cura di S. Romano e J. Enckell Julliard, Roma 2007.