

Enrico Castelnuovo - Giuseppe Sergi

Premessa

[A stampa in *Arti e storia nel Medioevo*, II (Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti), a cura E. Castelnuovo - G. Sergi, Torino 2003 © degli autori - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali"]

Il primo volume di *Arti e storia nel Medioevo* aveva come sottotitolo *Tempi Spazi Istituzioni* e voleva illuminare (e far riflettere su) le grandi categorie o nozioni-quadro della lunga età che l'opera abordava: la cronologia, la geografia, i poteri, la chiesa, l'impero, il papato, le corti, i comuni. Si trattava di presentare i terreni, le strutture entro cui le vicende avevano avuto luogo, di individuare certi atteggiamenti nei confronti dello spazio, da quelli percepiti come reali della città, delle campagne o delle foreste a quelli immaginati (ma considerati non meno certi) dell'altro mondo, da quelli percorsi di persona da pellegrini o da imperatori, da mercanti o da soldati a quelli di cui si sentiva narrare, di cui si tramandavano singolarità e meraviglie; si trattava di evocare i tempi, i vari modi di intenderli, di viverli e di riferirsi ad essi, i tempi degli uomini, degli ecclesiastici e dei lavoratori, i tempi dei cantieri vissuti dai lapicidi, dai carpentieri, dagli architetti e i modi con cui secoli dopo gli storici questi stessi tempi avevano scanditi e periodizzati.

Questo volume che si intitola *Del costruire* si occupa principalmente, come precisato nel sottotitolo *Tecniche, artisti, artigiani, committenti*, della produzione delle opere, di coloro che le hanno concepite e realizzate, delle tecniche usate, delle materie impiegate. Ora tutti questi elementi, dagli artefici ai committenti, alle tecniche, alle stesse materie, possono essere stati intesi nel Medioevo in modo molto diverso da come siamo oggi abituati a scorgerli. Certi materiali potevano convogliare significati particolari fino a configurare una «iconologia delle materie», i prodotti di quelle che siamo soliti considerare come le «arti maggiori» non erano necessariamente i più apprezzati: un ricamo poteva venir assai più considerato di un dipinto, un sigillo richiedere l'intervento dei più abili artisti, un orafo poteva essere stimato assai più di uno scultore, infine il committente poteva essere - e per lungo tempo fu - considerato ben più dell'artista o almeno coinvolto inestricabilmente al pari di lui nella creazione dell'opera.

È questo uno degli aspetti che ci potranno sembrare più singolari e inattesi, eppure una tale situazione ci viene suggerita da più di un indizio. Possiamo infatti trovare su una scultura o un'oreficeria un'iscrizione che reca un nome seguito dall'espressione «me fecit» o, in altri casi, un nome seguito da un «fieri fecit». Avremmo quindi ragione di credere che laddove è l'opera a parlare per indicare chi l'ha creata («me fecit») il nome indicato sia quello dell'autore, di chi aveva scolpito la pietra, il legno, il marmo, di chi aveva lavorato i metalli preziosi, mentre nel secondo caso, ovviamente, che l'espressione «fieri fecit» (fece fare) indichi il committente, colui che l'ha ordinata e voluta. Ma se in quest'ultimo caso non dovrebbero sussistere dubbi, il primo pone più di un problema. In alcune circostanze infatti il «me fecit» può alludere all'uno o all'altro ruolo, in quanto nel Medioevo artista e committente potevano trovarsi, per così dire, sulla stessa sponda e, addirittura, chi aveva ordinato l'opera, il committente, poteva esserne considerato l'autentico autore. Proprio questo dichiara esplicitamente nel secolo IX Anastasio Bibliotecario quando scrive all'imperatore Carlo il Calvo, lodandolo per quanto egli aveva fatto in pro' della diffusione della cultura non solo latina, ma anche greca: «tu quippe facis qui ad faciendum suscitasti et hortaris, quia et nos saepe magnam domum fecisse dicimur, non tamen manibus sed affatibus», e cioè: «anche tu fai, perché suscitasti ed esortisti al fare, e spesso noi diciamo di qualcuno che ha fatto una grande casa, ma non perché l'ha costruita propriamente con le mani, ma con le parole», intendendo dunque che il vero autore di un edificio è colui che l'ha commissionato. Una posizione non dissimile troviamo espressa nell'iscrizione di uno smalto della metà del secolo XII, frammento di un'opera di oreficeria commissionata dall'arcivescovo di Winchester Enrico di Blois, gran committente di opere d'arte, che vi è rappresentato prostrato mentre offre all'Eterno un altare o una cassetta-reliquiario di smalto che regge tra le mani. Troviamo qui, in una singolare interpretazione di un *topos* ovidiano, l'iscrizione «ars auro gemmisque prior; prior omnibus autor». Se il termine di *autor* si riferisce ad Enrico di Blois (non è da escludere che esso possa alludere invece al supremo creatore), dovremmo tradurlo così «l'arte è superiore all'oro e alle gemme, ma prima di tutti è il committente» (come, appunto, viene chiamato l'autore).

Le fonti letterarie e i monumenti illustrano questa peculiare immagine che nel Medioevo si ha del committente con due casi clamorosi, all'inizio del secolo XI quello di Bernoardo di Hildesheim, nel XII quello di Sugerio di Saint-Denis. Nel primo caso le fonti attribuiscono a Bernoardo una conoscenza e una pratica delle tecniche artistiche eccezionali, unite al tempo stesso a una non meno eccezionale attività di committente, mentre negli scritti di Sugerio sulla consacrazione della chiesa di Saint-Denis il suo ruolo di inventore e creatore viene ripetutamente esaltato e il suo nome continuamente ripetuto - come era ripetuto instancabilmente nelle opere da lui commissionate per la sua chiesa - a scapito di quelli degli artefici che per lui avevano lavorato e dei quali non viene tramandato neppure un nome.

Ma come chiamare coloro che con le loro mani lavorarono la pietra, o i metalli, istoriarono le pagine dei codici: artefici, artigiani, artisti? A giudicare dalla qualità delle opere da loro prodotte noi li chiameremmo senz'altro artisti, e spesso grandissimi, ma questo termine non esisteva nel vocabolario medievale o non si applicava a loro quanto piuttosto - quando, e raramente, si incontra - a coloro che studiavano o praticavano quelle tecniche mentali e non manuali che erano le arti liberali, privilegiate nei confronti di attività considerate non nobili ma servili, come le «arti meccaniche». Questa distinzione di origine classica, eretta a sistema da Marziano Capella e da Cassiodoro, fu il peccato originale degli artisti figurativi, i cui prodotti ottenuti con il lavoro della mano vennero nel Medioevo regolarmente discriminati rispetto a quelli dell'ingegno, mentre i testi letterari furono regolarmente considerati come appartenenti a un piano più alto rispetto a quelli figurativi. Due esempi lo mostreranno con particolare evidenza: la vita di sant'Eligio, orafo, monetaire e personaggio-chiave della corte merovingia, narra di come Eligio, mentre era intento al suo lavoro di orafo, tenesse aperto davanti a sé un libro in modo da portare avanti nello stesso tempo un duplice lavoro, manuale per gli uomini, mentale per Dio («*manus usibus hominum, mentem usui mancipabat divino*»), mentre la vita di Bernoardo di Hildesheim annota che «quantunque il suo animo ardesse di vivacissimo fuoco per ogni scienza liberale, egli si dedicò a studiare quelle arti di minor peso che vengono chiamate meccaniche». La distinzione tra artisti e artigiani è relativamente recente e risponde al fatto di privilegiare l'atto creativo, l'unicità e irripetibilità del prodotto, al farsi strada di una certa idea del genio. D'altronde, se nel Medioevo è esistita, in assai scarsa misura e volta a fini particolari, una qualche forma di commercio di opere (l'abate Gauzlin il fondatore dell'abbazia di Fleury - oggi Saint-Benoît-sur-Loire - acquista, o fa acquistare a Roma all'inizio dell'XI secolo avori, oreficerie e, ciò che è più ovvio, porfidi e marmi preziosi), tendenze al vero e proprio collezionismo non si svilupparono in modo significativo prima del XIV secolo, salvo rare eccezioni, tra cui quella celebre di Federico II. Ma ciò non significa che non sia esistito - e nelle fonti ne abbiamo prove in abbondanza - un apprezzamento di quella che noi chiamiamo la qualità artistica come pure - e anche di questo abbiamo testimonianze - un apprezzamento per il singolo artefice e per le sue peculiari qualità.

In qualsiasi modo lo si voglia chiamare l'artista medievale si presenta a noi con tratti sfuggenti, spesso contraddittori. Una prima contraddizione è quella che oppone al grande numero delle opere giunte sino a noi, agli edifici, alle sculture, ai codici miniati, agli smalti, alle oreficerie, agli avori, ai dipinti, che formano il più eccezionale legato che il Medioevo ci abbia consegnato e a cui sono affidate alcune delle più pregnanti immagini che noi abbiamo di quella età, lo scarso numero di nomi di artefici a noi conosciuti.

In effetti il grandioso patrimonio figurativo medievale è per gran parte adespota. L'iscrizione del nome dell'autore nell'opera è una pratica quanto mai discontinua. La troviamo più o meno regolarmente su certe tipologie di oggetti, sulle grandi campane in bronzo per esempio, cosa che potrebbe stupirci ma che prova ad evidenza come la capacità di dominare una tecnica che presentava grandi difficoltà quale la fusione del bronzo fosse oggetto di particolare considerazione e orgoglio, mentre non ne disponiamo per gran parte delle opere che noi consideriamo cruciali per la storia dell'arte medievale. Non dobbiamo pensare che l'artefice volesse con questo manifestare la propria umiltà e l'intento di annullarsi nell'opera come in una preghiera indirizzata al creatore, come una raccomandazione per la vita eterna, anche se certamente queste motivazioni non mancarono e ne abbiamo anzi ampie e significative testimonianze. Insistere in questa direzione

significherebbe rinfocolare miti che possono avere avuto corso in età romantica, ma che hanno scarso fondamento e che sono contrastati da una quantità di dati in nostro possesso.

Se il timpano del portale della cattedrale di Saint-Lazare ad Autun, un capolavoro della scultura romanica europea, ostenta il nome di *Gislebertus*, quelli di Vezélay, di Moissac o di Conques non forniscono alcuna notizia sui loro non meno grandi creatori. Diversamente vanno le cose in Italia dove nel secolo XII troviamo un crescente numero di sculture firmate e dove si afferma e si sviluppa una tradizione. Talora, ma non sempre, troviamo i nomi degli artefici sulle porte bronzee, o ancora su un fonte battesimale, su alcune sontuose oreficerie, ma anche qui senza che si possa scorgere una regola: l'altare di Klosterneuburg porta il nome di Nicola di Verdun, ma nessun nome si trova sulla cassa-reliquiario dei Magi a Colonia, una delle più celebri e splendide oreficerie degli inizi del Duecento. Sui capitelli figurati, queste eccezionali invenzioni della mente medievale, troviamo un nome solo saltuariamente. Nel secolo XIII nei cantieri delle cattedrali francesi la situazione si modifica ulteriormente e i nomi degli scultori che nel periodo precedente erano qua e là reperibili spariscono quasi totalmente dalle opere. I documenti d'archivio assai poco ci dicono, anche perché ben poco è stato conservato. Le cronache monastiche e le gesta dei vescovi forniscono alcuni nomi ma non è facile capire i criteri in base ai quali sono stati scelti, né forse si è mai riflettuto abbastanza su di essi.

In questo volume abbiamo voluto dare largo spazio alle tecniche e ai relativi trattati dedicando a esse tutta la seconda parte. Era importante che la gerarchizzazione delle arti e la demarcazione tra arti maggiori e minori che si consumò con alterne vicende e variabili frontiere nel corso del Cinquecento lasciasse il posto a un diverso apprezzamento della situazione quale si presenta per gran parte del Medioevo. Dalle fonti appare che i prodotti dell'oreficeria e delle arti del tessuto siano stati particolarmente apprezzati e ammirati. A malapena ci rendiamo conto che un'oreficeria tempestate di pietre e scintillante su un altare, o una stoffa dai colori cangianti, dagli accostamenti cromatici più eletti, dai disegni più fantastici e ricercati, poteva suscitare in un uomo del Medioevo impressioni ed emozioni ancora più intense di quanto non facesse una parete affrescata o un portale scolpito sul quale noi oggi porteremmo prioritariamente la nostra attenzione.

Le pagine storiche di questo volume, in parte sviluppate in capitoli appositi, in parte - secondo l'ispirazione generale dell'opera - intrecciate entro i capitoli stessi dedicati agli artisti e alle tecniche, sono orientate prevalentemente al tema della committenza e a quello delle diverse «sedi», religiose o civili, a cui l'attività artistica è stata applicata.

Gli artefici non sono passivi rispetto alla domanda del committente, ma ovviamente da quella domanda sono condizionati. Si può essere spinti a celebrare o addirittura a legittimare un potere, e la tipologia dei poteri è forse più ampia nel Medioevo rispetto ad altre età storiche. C'è il potere universalistico dell'impero, quello di ispirazione pubblica dei regni e delle maggiori dinastie; ma ci sono anche poteri signorili locali che più di altri devono «costruirsi» un'immagine, mentre i poteri comunali contemperano elementi di novità con altri - più solidi ma al tempo stesso più legati a una linea propagandistica - che rivendicano un collegamento con il passato e con l'eredità di un'idea di *res publica*.

Anche gli enti religiosi sono per lo più «poteri». Poteri ecclesiastici (autonomi da Roma prima del secolo XI, inquadrati nell'altra potenza universalistica, quella papale, dopo la Riforma gregoriana), ma anche poteri signorili: di vescovi che espandono la loro egemonia, esportando nel contado modelli urbani; di abati che costruiscono aree di *dominatus*, rivendicando da un lato la «normalità» di una loro azione anche politica, dall'altro amministrando beni fondiari e consolidando diritti che li mettono in concorrenza con le signorie laiche.

Tuttavia non vi è dubbio che i committenti religiosi tendono a rendere «visivi» e tangibili elementi che possono anche prescindere dalle concrete gerarchie terrene: dall'ordine ecclesiastico che può richiamarsi all'ordine celeste, alla spiritualità di esperienze monastiche volte insieme all'ascesi e alla celebrazione di stili di vita proposti all'intera cristianità.

Le «sedi», poi, interagiscono con l'artista prescindendo dall'identità e dagli intenti del committente. Ci sono interventi funzionali: attrezzare un castello del contado è cosa diversa dal munire un palazzo cittadino; progettare il rapporto fra una cattedrale e il tessuto urbano è cosa diversa dall'immettere un edificio monastico in un contesto rurale. Ma le stesse imprese esornative

risentono dello spirito dei luoghi, della loro dislocazione, del carattere degli edifici a cui sono applicate. Non c'è soltanto (anche se c'è) diversa potenzialità di investimento in una piccola chiesa rurale o nella grande abbazia di Cluny, non cambiano soltanto il prezzo, il valore, le capacità degli artisti. C'è da parte di artisti e artigiani l'applicazione delle loro tecniche acquisite e consuete, ma anche l'adattamento al sito e all'ambiente: in sostanza un'«interpretazione» di cui la sede è causa e ispiratrice, per il fatto stesso di essere isolata o di far parte di una rete, di voler esibire ricchezza o povertà, prestigio o misticismo, potere o inclinazione all'assistenza. Nel rapporto con la natura, più o meno umanizzata, le tecniche realizzative possono puntare sulla mimesi o sulla sottolineatura della differenza rispetto alla cornice.

Possono sembrare discorsi senza tempo. Ma i lettori hanno qui modo di verificare che il Medioevo, fornendo una tipologia così ricca e complessa di committenti e di sedi - lontana da ogni omologazione -, consente forse meglio di altri periodi di osservare le vibrazioni (talora minime, eppur classificabili) all'interno di un interessante triangolo, tipico del periodo: composto su un lato dalla personalità dell'artista, sull'altro dai grandi modelli culturali internazionali, sul terzo da radicate identità locali.