

Vinni Lucherini  
***Il gotico è una forma di rinascenza?***  
***Analisi di un concetto di stile attraverso gli scritti dell'abate Suger***

[A stampa in «Hortus artium medievalium», 16 (2010), pp. 93-110 © dell'autrice - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", [www.retimedievali.it](http://www.retimedievali.it)].

# IL GOTICO È UNA FORMA DI RINASCENZA? ANALISI DI UN CONCETTO DI STILE ATTRAVERSO GLI SCRITTI DELL'ABATE SUGER

VINNI LUCHERINI

UDC: 726.54.033.5(44)

Original scientific paper

Manuscript received: 15. 01. 2010.

Revised manuscript accepted: 04. 03. 2010.

V. Lucherini

Facoltà di Lettere e Filosofia

Università degli Studi di Napoli Federico II

Via Marina 33, I-80133 Napoli

Italia

*In questo articolo si analizza uno dei testi più celebri e più citati del Medioevo occidentale: mi riferisco allo *Scriptum consecrationis* di Suger ed in particolare al passo nel quale l'abate di Saint-Denis confessa di aver desiderato colonne come quelle che aveva visto a Roma, nelle Terme di Diocleziano. Si propone qui una nuova interpretazione delle parole di Suger, diversa rispetto alla lettura tradizionale del passo (sia quella di Erwin Panofsky, sia quella che le si è contrapposta alla fine del Novecento), e si ipotizza anche una possibile relazione testuale con la *Narratio de consecratione* di Leone Marsicano, una fonte poco nota ma molto importante per la storia dell'arte e dell'architettura europee, di solo qualche decennio anteriore alla redazione degli scritti di Suger.*

## 1. L'AMBIGUITÀ DEL CONCETTO DI GOTICO

È opinione generalmente condivisa dagli storici dell'arte che quell'insieme di dati strutturali e formali che ancora chiamiamo ambigualmente "architettura gotica", in omaggio soprattutto ad una straordinaria pagina critica di Giorgio Vasari (che comunque l'aggettivo "gotico" non usò mai), sia nato nella chiesa abbaziale di Saint-Denis, tra gli anni trenta e gli anni quaranta del XII secolo. Malgrado questa diffusa convinzione, e malgrado la mole di studi che su questo tema si è addensata nel corso degli ultimi due secoli, resta però tuttora aperta non solo la questione riguardante le origini dell'architettura gotica, ma anche, da un punto di vista metodologico, la sua connotazione come nuovo stile. Già Louis Grodecki, nel 1977, in un testo divenuto ormai un classico, faceva osservare come nessuno dei diversi modelli interpretativi della nozione di gotico fosse riuscito ad offrire una salda definizione di quel concetto di stile. E questo soprattutto perché nessuno degli elementi che consideriamo caratteristici del gotico poteva veramente ritenersi in sé nuovo e rivoluzionario<sup>1</sup>.

Quando parliamo di gotico, ci troviamo, in effetti, di fronte ad una sorta di paradosso concettuale, perché ancora oggi continuiamo a definire le caratteristiche di uno stile architettonico, che gli studiosi sono bene o male concordi nel dichiarare "nuovo" rispetto a quel che si era fatto fino ad un momento prima e che ancora a lungo si continuerà a fare in molti territori dell'Europa, a partire da un'espressione che al contrario quelle caratteristiche connotò immediatamente come anticlassiche, barbariche, e appunto inventate dai Goti. Chi infatti tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento usò quell'espressione per separare e distanziare materialmente da sé e dalla buona architettura moderna una porzione consistente dell'architettura posteriore alla caduta dell'Impero romano e anteriore al Rinascimento italiano, lo fece evidenziando con forza proprio l'ineludibile separatezza dell'architettura dei Goti sia dall'antico che dal moderno.

Nell'edizione torrentiniana delle *Vite* di Vasari (1550), nella sezione introduttiva dedicata all'architettura, il biografo

degli artisti pubblicava una pagina destinata ad avere grande fortuna. Nel capitolo terzo, intitolato *De' cinque ordini d'architettura: rustico, dorico, ionico, corinto, composto, e del lavoro tedesco*, dopo aver trattato diffusamente di ciascuno dei primi cinque ordini, tutti variamente connessi con l'antichità, Vasari introduceva, quasi di malavoglia, il concetto di "lavoro tedesco", evidentemente ritenuto indispensabile per completare il discorso sugli ordini:

"Eccì un'altra specie di lavori, che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti da



Fig. 1. Saint-Denis, chiesa abbaziale, facciata occidentale

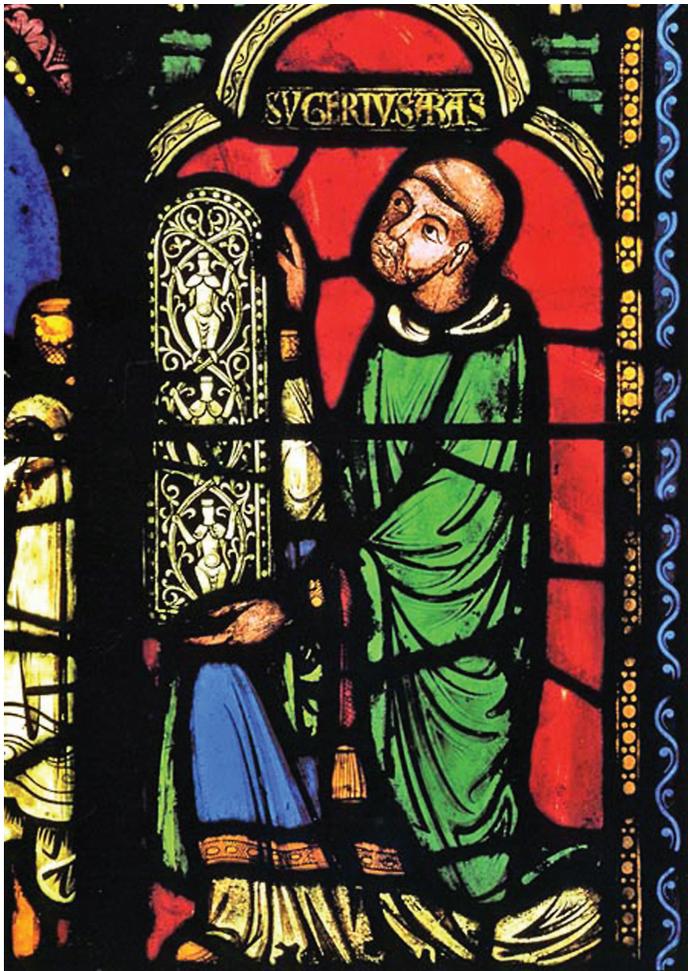


Fig. 2. Saint-Denis, chiesa abbaziale, Suger raffigurato nell'atto di presentare la vetrata con l'Albero di Jesse

gli antichi e da' moderni; né oggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione e disordine si può chiamare; avendo fatto nelle lor fabriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili e attorte a uso di vite, le quali non possono aver forza a reggere il peso di che leggerezza si sia; e così per tutte le facce et altri loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini l'un sopra l'altro, con tante piramidi e punte e foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possano reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta, che di pietre o di marmi. Et in queste opere facevano tanti risalti, rotture, mensoline e viticci, che sproporzionavano quelle opere che facevano, e spesso con mettere cosa sopra cosa, andavano in tanta altezza che la fine d'una porta toccava loro il tetto. Questa maniera fu trovata da i Goti, che per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo, chi rimase, le fabbriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acuti e riempirono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche, che per non averne a far più, s'è dimesso ogni modo loro. E Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordine di lavori, che per essere eglino talmente difforni alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli che questo. E però passiamo a dire delle volte<sup>2</sup>.

Prescindendo dall'anacronismo e dall'anticipazione cronologica in merito alla data di nascita dell'architettura gotica, che Vasari colloca al tempo delle invasioni barbariche dell'Impero romano, non c'è dubbio che la maniera detta

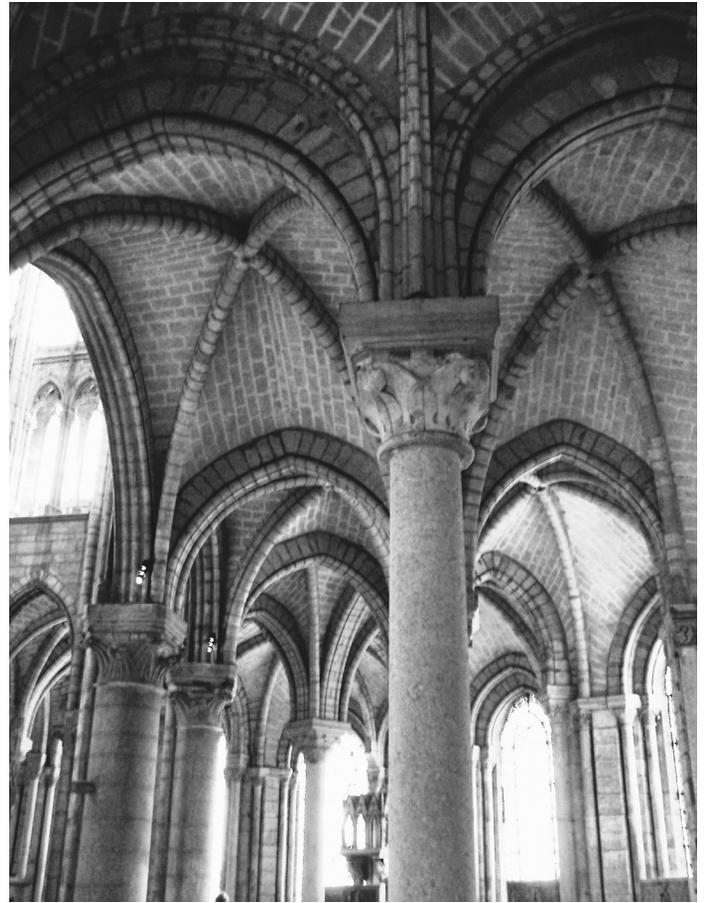
dei Goti, e dunque tedesca, rappresentasse per gli uomini del Rinascimento italiano una nettissima forma di anticlassicismo, una tendenza innata nella cultura barbarica alla sproporzione e al disordine, una distanza quindi incolmabile dalle opere degli antichi e da quelle dei moderni. Morti gli architetti antichi per le guerre – ciò significa proprio a causa di quei barbari che avevano invaso l'Impero –, i superstiti adottarono, secondo Vasari, i modi costruttivi degli invasori, impararono ad usare le volte girate sugli archi a spigolo acuto, e immisero la sproporzione laddove sempre aveva regnato sovrana la proporzione armonica degli ordini antichi: ne risultarono edifici dei quali la forma esterna, con tutti i suoi accessori (ritenuti da Vasari puramente decorativi), non rendeva immediatamente riconoscibili le ragioni statiche della struttura.

Vasari rielaborava un concetto che si era fatto strada già nel secolo precedente (da Filarete, nel *Trattato d'architettura*, ad Antonio Manetti, nella *Vita di Brunelleschi*)<sup>3</sup>, e che si era andato diffondendo in particolare nel primo Cinquecento italiano, come attesta la *Lettera di Raffaello al papa Leone X*, della quale Vasari potrebbe essersi servito nella redazione del suo passo sull'architettura tedesca. Scoperta tra le carte di Baldassar Castiglione e pubblicata nel 1733 e nel 1769 sotto il nome dell'illustre intellettuale italiano, la sua paternità fu assegnata per la prima volta a Raffaello nel 1799 dall'abate Daniele Francesconi. Oggi la critica tende ad attribuirlo a Raffaello (aiutato da Castiglione), e a considerarla l'epistola dedicatoria che avrebbe dovuto accompagnare una pianta della Roma antica da lui stesso disegnata (la sua prima redazione sarebbe databile all'autunno del 1519, pochi mesi prima della morte dell'artista). Nel testo, con quella sensibilità verso le rovine antiche che contraddistingue mirabilmente questi primi decenni del XVI secolo, Raffaello analizza lo stato dei monumenti antichi sopravvissuti non solo ai saccheggi e alle distruzioni dei barbari, ma anche all'utilizzo strumentale dei reperti sotto forma di materiali da costruzione (terra pozzolana tratta dalle fondamenta degli edifici o calcina presa dalle statue e dagli ornamenti). Il discorso sull'antico è nella lettera continuamente intrecciato con quello sul moderno<sup>4</sup>, e in questa dialettica antico/moderno trova ampio spazio, con accenti tutti negativi, anche il concetto relativo agli edifici del tempo dei Goti, privi di grazia e di maniera, e profondamente diversi sia da quelli antichi che da quelli moderni:

"X. Ma poi che Roma dalli barbari in tutto fu ruinata et arsa, parve che quello incendio e misera ruina ardesse e ruinasse insieme con li aedificii anchor l'arte de lo edificare. Onde, essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani et succedendo in loco de le infinite vittorie e triumpho la calamitate e miseria servitute, quasi che non convenisse a quelli che già erano subiugati e fatti servi dali barbari habitare di quel modo e con quella grandezza che faceano quando essi haveano subiugati li barbari, subito, con la fortuna, si mutò el modo de l'edificare et habitare et apparve uno estremo tanto lontano da l'altro quanto è la servitute de la libertate; e ridussesesi a maniera conforme alla sua miseria, senza arte, misura, o gratia alcuna. E parve che gli homini di quel tempo, insieme con la libertà, perdessero tutto l'ingegno e l'arte e fòrno tanto goffi che non seppero fare li mattoni cotti non che altra sorte di ornamenti: che scrustavano li muri antichi per tòrre le pietre cotte e pistavano e' marmi e con essi muravano dividendo con quella mistura le pareti di pietra cotta, come hor si vede a quella torre che chiamano de le Militie. E così, per bon spacio, seguitorno con quella ignorantia che in tutte le cose di que' tempi si vede. E parve che non solamente in Italia venisse questa atroce e crudel



*Fig. 3. Saint-Denis, chiesa abbaziale, particolare del coro*

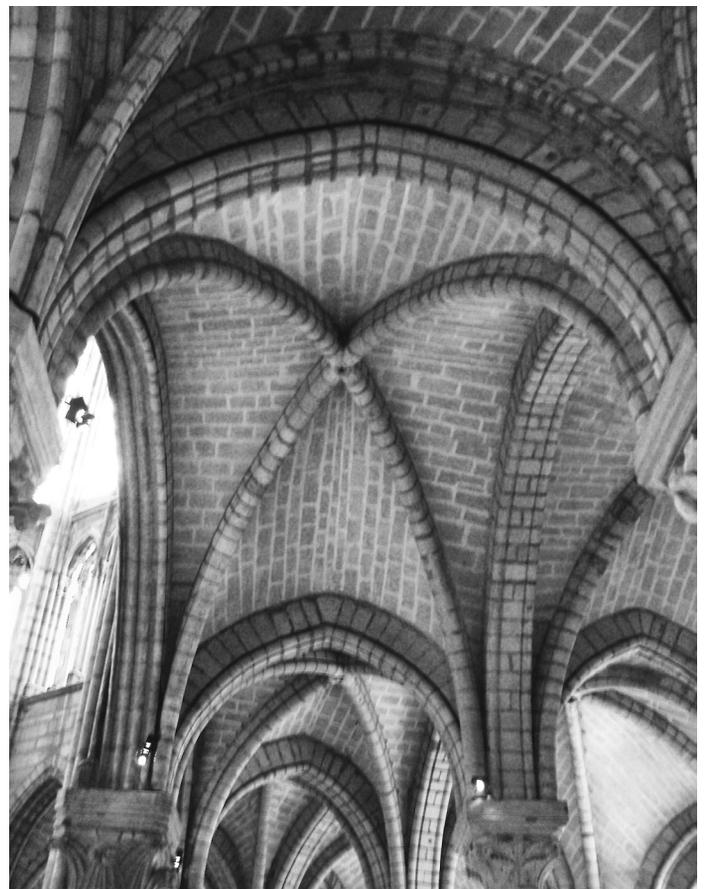


*Fig. 4. Saint-Denis, chiesa abbaziale, particolare del coro*

procolla di guerra e distruttione, ma se diffundesse anchor in Grecia, dove già fòrno l'inventori e perfetti maestri di tutte l'arti. Onde, di là anchor, nacque una maniera di pittura, scultura, architettura pessima e de niun vallore.

XI. Parve di poi che li Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco queste arte, ma nelli ornamenti fòrno goffi e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani, li quali, oltre la machina de tutto lo edificio, haveano bellissime cornici, belli freggi, architravi, colonne ornatissime de capitelli e basi e misurate con la proportione de l'homo e di la donna. E li Tedeschi (la maniera de' quali in molti lochi anchor dura) per ornamento spesso poneano solo un qualche figurino aranichiato e mal fatto per mensola a sostenere un travo et animali strani e figure e fogliami goffi e for d'ogni raggion naturale. Pur hebbe la lor architettura questa origine che nacque de li arbori non anchor tagliati li quali, piegati li rami e rilegati insieme, fanno li lor tercii acuti. E, benché questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debile perché molto di più reggerebbono le capanne fatte de travi incatenate e posti a uso di colonne, con li culmini loro e coprimenti, come describe Vitruvio de la origine de la opera dorica, che li terzzi acuti li quali hanno dui centri. E però, e molto più anchor, sostiene, secondo la raggion mathematica, un meggio tondo el quale ogni sua linea tira ad un centro solo et, oltre la debolezza, el terzo acuto non ha quella gratia all'occhio nostro al qual piace la perfectione del circulo: e vedesi che la natura non cerca quasi altra forma.

XII. Ma non è necessario parlare de la architettura romana per farne paragone con la barbara perché la differentia è notissima né, anchor, per descrivere l'ordine suo, essendone già tanto eccellentemente scritto per Vitruvio. Basti, adonque, saper che li edificii di Roma, insino al tempo de li ultimi imperatori, fòrno sempre edificati con bona raggione



*Fig. 5. Saint-Denis, chiesa abbaziale, particolare delle volte del coro*

de architettura e però concordavano con li più antichi, onde difficoltà alchuna non è discernergli da quelli che fòrno al

tempo de li Gotti et anchor molti anni dipoi perché fòrno questi quasi dui estremi et oppositi di brocha né, anchor, dalli nostri moderni per molte qualitati, ma, specialmente, per la novità che li fa notissimi<sup>5</sup>.

Dunque, non solo le strutture (cioè le “machine” degli edifici), ma anche gli ornamenti della maniera tedesca, nata a séguito delle invasioni dell’Impero romano, sarebbero stati da considerarsi frutto dell’ignoranza della buona maniera antica. Quelle stesse strutture si fondavano d’altronde su di un elemento, l’arco acuto, che non solo era portatore di una sostanziale debolezza statica, ma non aveva e non poteva avere la grazia della forma circolare, già perseguita nell’architettura antica e paragonabile alle forme più ricercate esistenti in natura. Il discorso sulla perdita della cultura antica che contrassegna la *Lettera a Leone X* sancisce esemplarmente il distacco che questi uomini del Rinascimento italiano, consapevoli del fatto che altrove in Europa si continuasse a costruire edifici ancora improntati alle regole dell’architettura ritenuta “dei Goti”, percepivano (pur senza ancora formalizzarlo concettualmente attraverso l’espressione della *Media aetas*) tra la maniera degli antichi e la frattura che si era interposta tra quella stessa maniera e quella dei moderni, nuovamente armonica e proporzionata e bella.

Alcuni importanti studi critici degli ultimi anni, in particolar modo quelli di A. Erlande-Brandenburg, hanno però messo in rilievo, fornendo precisi esempi, come l’impianto spaziale delle principali architetture gotiche francesi sia debitore di un sistema planimetrico che sembra derivato direttamente dalle basiliche paleocristiane romane, come se chi avesse progettato quegli edifici avesse compiuto un salto temporale, scavalcando di netto soprattutto i secoli del cosiddetto romanico. Ora se a tutti è noto come una buona parte delle architetture gotiche venne a sostituire edifici preesistenti per lo più caratterizzati da una navata centrale coperta a volta, da spazi interni nettamente compartimentati, e da masse esteriori costituite da piani scalati e sovrapposti, i nuovi edifici presentavano nella maggior parte dei casi una navata centrale ampia, indivisa, di carattere monumentale, palesemente debitrice dell’autorevole tradizione costruttiva romana del IV secolo. Ma, tranne l’antica Notre-Dame di Parigi, nessuno degli edifici preesistenti alle nuove architetture gotiche poteva datarsi ad un’epoca così antica: non Saint-Denis (che risaliva all’VIII secolo) e non Chartres, Noyon o Bourges (che risalivano all’XI). La costruzione di navate di larghezza di molto superiore ai dieci metri, e più precisamente in corsa con i ventisei metri della primitiva San Pietro di Roma, costituì dunque una sorta di sfida per gli architetti francesi, desiderosi di ritrovare le masse geometriche dell’architettura della tarda antichità, la loro spaziosità, la sottigliezza dei loro muri, ma disposti anche ad applicare a questi elementi di tradizione antica le novità strutturali e statiche che potevano derivare dal nuovo uso dell’arco ogivale: “cette architecture gothique a dû sembler à un homme du XII<sup>e</sup> siècle l’heureuse synthèse entre l’architecture immatérielle du IV<sup>e</sup> siècle et celle de l’époque romane dont le couvrement donnait assurance et certitude<sup>6</sup>”.

A partire dalla suggestiva proposta interpretativa di Erlande-Brandenburg si potrebbe allora affermare che il gotico non nacque affatto su basi anticlassiche, come gli uomini del Rinascimento amavano credere, ma dovè trarre origine, se osserviamo bene i monumenti medievali e se leggiamo i testi che a quei monumenti furono contemporanei, su di un deliberato recupero dell’antico, sulla volontà

di una consapevole e matura rinascita dell’antico, o quanto meno, direi, su una storicizzazione intellettuale, prima che materiale, dell’architettura tardo-antica, tale da indurre architetti e committenti a usarla come modello ancora perfettamente funzionale: dunque, dal modo in cui l’antico fu usato nelle sue diverse forme forse dovè nascere infine la radicale novità del gotico<sup>7</sup>. Non si dimentichi, peraltro, un dato storico veramente fondamentale: i luoghi di nascita di quello che abitualmente è definito “primo gotico” erano tutti più o meno caratterizzati da un’adesione all’ambiente culturale della cosiddetta Rinascenza del XII secolo<sup>8</sup>: Parigi, Laon, Chartres, Reims non solo assistettero allo sviluppo delle nuove forme gotiche, ma furono centri di primo piano di quella mirabile rinascita letteraria e filosofica. Da Thierry di Chartres a Petrus Cellensis, per non citarne che due, le maggiori personalità di questo ambiente si trovarono ad essere presenti nei cantieri della nuova architettura<sup>9</sup>.

Un articolo di Sumner McKnight Crosby del 1970 si apriva con la considerazione che qualsiasi discussione sulla Rinascenza del XII secolo non potesse prescindere dal portale centrale della facciata di Saint-Denis, il primo nella serie di portali reali che definiscono la prima scultura gotica<sup>10</sup>. Ora, non mi soffermerò in questa sede sulle valenze della scultura promossa nel cantiere della chiesa abbaziale di Saint-Denis, né mi pare opportuno rimettere qui in discussione la congruità delle nostre attuali definizioni di architettura o di scultura gotica e la loro pertinenza con quel che emerge dall’analisi materiale dei singoli monumenti<sup>11</sup>. Quel che mi interessa in questo contesto di studi è invece provare a verificare su una delle più importanti fonti testuali di XII secolo, lo *Scriptum consecrationis* redatto dall’abate Suger (1122-1151)<sup>12</sup>, subito dopo la consacrazione del nuovo coro di Saint-Denis, avvenuta l’11 luglio del 1144, quanto forte fosse la percezione dei contemporanei rispetto alla novità di quello che oggi chiamiamo stile gotico, e in che termini, e soprattutto sotto la veste formale di quali parole, quella *novitas* si presentasse testualmente<sup>13</sup>. Fino a che punto il celebre committente della nuova struttura occidentale e del nuovo coro orientale di Saint-Denis era consapevole di star assistendo alla nascita di un nuovo modo di costruire? Fino a che punto questo nuovo stile passava attraverso una forma di rinascita dell’antico? E soprattutto, in che misura l’eventuale consapevolezza di questa novità ed insieme di questa rinascita si può evincere dai celebri scritti che Suger redasse di suo pugno?

## 2. LO SCRIPTUM CONSECRATIONIS DI SUGER: UN APPROCCIO ANTICHIZZANTE AL GOTICO

La tradizione manoscritta attribuisce alla prima delle opere di Suger dedicate alla nuova chiesa abbaziale di Saint-Denis titoli come *Dedicatio ecclesie* o anche *De renovatione ecclesiae Beati Dyonisii*, fino al cinquecentesco *Suggerius abbas Sancti Dionisii de ecclesia a se edificata*, ma Suger stesso, nel suo *De administratione*, la definì come *Scriptum consecrationis*, indicando che lo scopo primario dello scritto non era la descrizione dell’edificio, ma la descrizione della sua consacrazione. Dal punto di vista cronologico, l’operetta precede il *De administratione* e andrebbe interpretata come un testo perfettamente autonomo e compiuto in sé, e non come appendice della più ampia e diffusa narrazione delle attività dell’abate prevista nel secondo dei due testi. Mentre infatti il *De administratione* nacque, come lo stesso Suger dichiara, su richiesta del suo capitolo generale, al fine di non disperdere, gettandola nell’oblio, l’esperienza

dell'arricchimento materiale che la generosità di Dio aveva concesso all'abbazia durante gli anni del suo governo (e proprio per questo motivo l'abate indugiò a lungo sui possedimenti acquisiti e sulle condizioni economiche, sulle proprietà terriere e sulle loro rendite), lo scritto sulla consacrazione costituisce un testo dedicato unicamente alla cerimonia della consacrazione e ai suoi antefatti.

Nel lungo prologo dello *Scriptum consecrationis*, tutto incentrato sui concetti di misericordia, di salvezza e di grazia divina, Suger afferma di aver deciso, nell'ambito delle proprie meditazioni, di assegnare alla scrittura il compito di riferire, a beneficio dei posteri, la solenne consacrazione della chiesa di San Dionigi e la traslazione in essa delle reliquie del santo titolare e dei suoi compagni Rustico ed Eleuterio (oltre che degli altri santi sul cui patrocinio faceva affidamento), narrando per quale motivo, con quale ordine, quanto solennemente e con l'intervento di quali persone quell'evento si fosse verificato, così da ottenere infine presso Dio un'adeguata intercessione sia per la gran cura messa in così grande opera, sia per la registrazione scritta di una tale solenne celebrazione. La correlazione anche grammaticale (*"tam ... quam"*) tra la sollecitudine con la quale Suger aveva condotto a termine la consacrazione (con la relativa traslazione di sante reliquie) e la relazione scritta dell'evento indicano ad evidenza che le due azioni, quella concretamente svoltesi e quella riferita attraverso le parole del suo principale protagonista, non erano scindibili nel pensiero del suo promotore ed autore: azione e relazione dell'azione sembrano per Suger strettamente connesse, come se l'una senza l'altra non avesse funzionalità alcuna nei confronti di Dio, un concetto questo sul quale Suger ritorna più volte.

Chiarito lo scopo della narrazione, il racconto vero e proprio prende l'avvio dal tempo di Dagoberto, re dei Franchi (629-639), uomo "conspicuus" sia per la sua magnanimità nella gestione del Regno che per la sua devozione alla Chiesa. Un giorno, fuggendo dalla collera di suo padre Clotario, questi aveva trovato rifugio nel borgo di *Catulliacum* dove gli erano apparsi i tre santi martiri già ricordati, Dionigi, Rustico ed Eleuterio, coperti di bianche vesti. Preso da una straordinaria emozione, Dagoberto ordinò allora che in quello stesso luogo fosse edificata una chiesa nella quale si potessero custodire le reliquie dei tre martiri. Il passo nel quale Suger descrive la prima basilica che attribuisce a Dagoberto (nucleo della futura abbazia di Saint-Denis) è particolarmente importante non solo perché ripreso quasi fedelmente dai *Gesta Dagoberti*<sup>14</sup>, ma anche perché ad un certo punto fu inserito nella versione latina ufficiale della Vita di san Dionigi. A quella tradizione di impronta cronachistica ma destinata ad avere lunga fortuna agiografica, nella quale già era presente una dettagliata relazione sull'edificio sontuoso voluto dal re merovingio, Suger aggiunse, però, interpolando il testo più antico, una puntuale notazione sulla presenza di una magnifica varietà di colonne marmoree (*"mirifica marmorearum columpnarum varietate"*), che sembra quasi preannunciare quanto di lì a poco lo stesso abate dirà a proposito dei lavori da lui intrapresi nella chiesa abbaziale.

Malgrado lo splendore delle decorazioni, dei tessuti ornamentali sospesi alle pareti, delle gemme e dei metalli preziosi che tutto rivestivano, la basilica di Saint-Denis, ritenuta appunto da Suger la medesima innalzata da Dagoberto (in realtà si trattava della chiesa carolingia consacrata da Carlo Magno nel 775<sup>15</sup>), era però eccessivamente esigua, e la sua "brevitas", cioè le sue dimensioni poco monumentali, causavano ormai enormi problemi alle folle che nei giorni di festa si riversavano nella chiesa. Sconvolto da quanto accadeva,

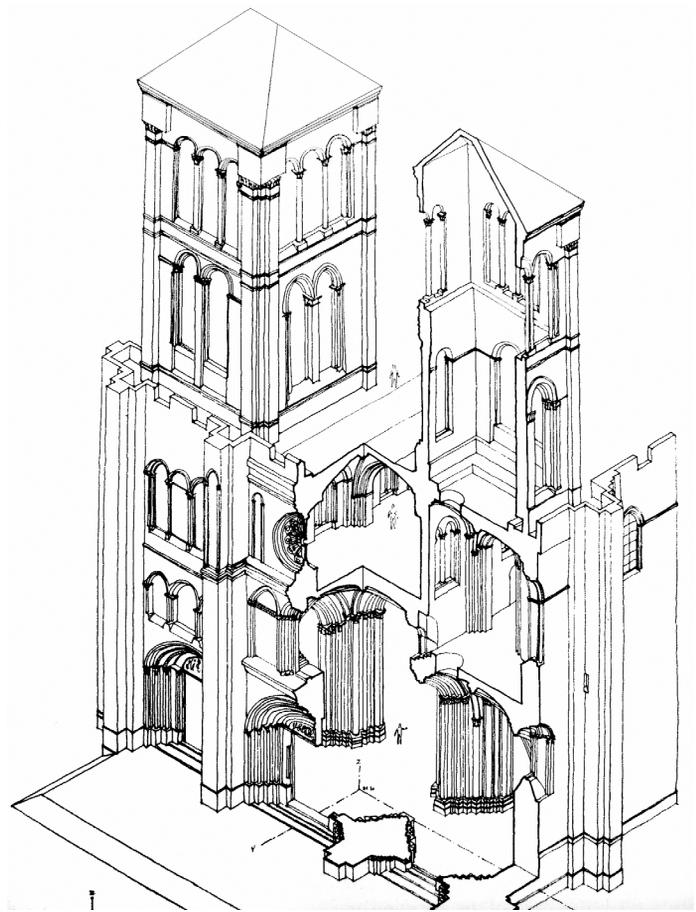


Fig. 6. Ricostruzione isometrica del corpo occidentale della chiesa di Saint-Denis (da S. McK. Crosby, 1987)

dalla pressione degli innumerevoli fedeli che cercavano di entrare per assistere alle celebrazioni, provocando addirittura la morte di quelle donne che si trovavano ad esser schiacciate e ad esalare l'ultimo loro respiro proprio nel recinto dell'abbazia, Suger decise allora, naturalmente sempre guidato dalla mano di Dio, di procedere all'ingrandimento della vecchia struttura, cosa che mai avrebbe pensato di fare se non se ne fosse presentata l'urgente necessità.

Il primo problema che bisognava risolvere era costituito dall'ingresso principale della chiesa, dove un porticato stretto era chiuso da un lato e dall'altro da torri gemelle di esigua altezza e minaccianti rovina (*"porticus artus hinc et inde gemellis, nec alti, nec aptis multui, sed minantibus ruinam turribus angebatur"*). Con il soccorso di Dio, Suger riuscì ad affrontare la difficile impresa, avendo avuto la fortuna di trovare subito una cava dotata di materiali adeguati. Arrivavano nel frattempo all'abbazia, provvidenzialmente, un gran numero di muratori, tagliatori di pietre, scultori, e altri operai, che sollevavano l'abate da ogni residuo timore per la riuscita di un piano così ambizioso. Nell'avviare il progetto, però, il promotore era preoccupato della "convenientia" e della coerenza della nuova costruzione con l'antica<sup>16</sup>, e si chiedeva dove trovare le colonne marmoree, o *"marmoreis equipollentes"*, che potessero ottemperare a questa esigenza. Queste colonne dovevano servire, a quanto si deduce dall'ordine delle informazioni fornite dall'abate, per uniformare coerentemente e opportunamente la nuova struttura occidentale con la navata della chiesa preesistente. La campagna di lavori che si svolse negli anni immediatamente precedenti il 1140, e che si concluse il 9 giugno di quell'anno con la consacrazione della nuova facciata della chiesa abbaziale, consistette infatti nella realizzazione di

un corpo di fabbrica interamente nuovo, posto davanti e in connessione con quello carolingio: un'entrata monumentale, nella quale ai tre portali corrispondevano, al piano superiore, tre cappelle, mentre tutto il complesso doveva essere inquadrato da due grandi torri (che poi non furono terminate, o per meglio dire una sola fu compiuta prima della morte di Suger nel 1151).

Malgrado ormai non sia possibile ricostruire esattamente la *facies* della fronte dell'edificio alla data del 1140, non è inverosimile che le colonne destinate alla struttura occidentale della chiesa dovessero esser state pensate per creare un adeguato raccordo con la più antica chiesa carolingia<sup>17</sup>. Il passo nel quale Suger introduce il discorso sulle colonne antiche è stato spesso citato, ma ritengo utile riportarlo per intero, per poterne poi dare una nuova interpretazione:

*“In agendis siquidem hujusmodi, adprime de convenientia et coherentia antiqui et novi operis sollicitus, unde marmoreas aut marmoreis equipollentes haberemus columnas, cogitando, specularando, investigando per diversas partium remotarum regiones, cum nullam offenderemus, hoc solum mentem laborantibus et animo supererat, ut ab urbe – Romae enim in palatio Diocletianii et aliis termis sepe mirabiles conspexeramus – ut per mare Mediterraneum tuta classe, exinde per Anglicum, et per tortuosam fluvi Sequane reflexionem, eas magno sumptu amicorum, inimicorum etiam Sarracenorum proximorum conductu haberemus”*<sup>18</sup>.

Sebbene più volte preso in esame dagli specialisti, questo passo si rivela ogni volta straordinario nella sua proposizione formale e retorica. Innanzitutto, i termini con i quali Suger spiega la sua ansia e la sua ricerca di colonne marmoree antiche o equipollenti alle antiche mi sembrano derivare direttamente dal linguaggio filosofico. Nel passo, infatti, Suger non sostiene mai di aver materialmente cercato le colonne in molte regioni della Francia, come spesso si dice nel tradurlo o nel parafrasarlo, ma dichiara di aver “*cogitato*”, “*speculato*” e “*investigato*” (l'italiano si presta molto bene, a differenza di altre lingue, ad un calco letterale dal latino) nella sua mente, solamente nella sua mente, su come trovare quelle colonne, concependo, ancora e soltanto nella sua mente, l'idea di farle venire da Roma, dove spesso le aveva guardate. Il passo contiene una quantità incredibile di informazioni: a parte il crescendo dei tre verbi “*cogitare*”, “*speculare*” e “*investigare*”, posti reciprocamente in *climax*, verbi che nulla hanno a che fare con una ricerca concreta per le regioni della Francia, ma che alludono ad una ricerca tutta teorica attraverso i più diversi territori delle parti più remote del mondo (formula chiaramente fantastica e iperbolica), il riferimento a Roma include un verbo, “*conspicere*”, che non vuol dire solo “vedere” o “guardare”, ma allude all'osservazione attenta di qualcosa, allo sguardo che si posa e si trattiene a lungo su un oggetto catturato avidamente dagli occhi. Il passaggio nel quale Suger esprime come un solo pensiero gli fosse rimasto nella mente e nel cuore, che ponderavano faticosamente sul da farsi, e cioè ottenere le colonne marmoree facendole giungere per mare e poi attraverso la Senna, contiene inoltre un sostantivo riferito al fiume, “*reflexionem*”, che rinvia sì alle tortuose anse fluviali della Senna, ma che rimanda inevitabilmente, in un latino ormai sempre più lontano dalla classicità, anche ai percorsi che il pensiero di Suger compiva nella sua oscillazione (come le acque vorticosose di un fiume) tra un'ipotesi e l'altra. Tutto il passo è insomma attraversato non dal racconto di un evento, non dalla narrazione di un fatto realmente avvenuto, ma

dalla descrizione di un lungo ragionamento mentale durato molti anni, molto tempo:

*“Multis annis, multis temporibus cogitando, queritando angebamur: cum subito larga Onnipotentis munificentia, laboribus nostris condescendens, quod nec cogitare nec opinari liceret, decente set peroptimas in admirationem omnium sanctorum martirum revelavit. Unde quanto contra spem et humanam opinionem apto, et nullibi nobis gratiori loco miseratio divina dignata est conferre, tanto majores gratiarum actiones pro tanti rimedio laboris opere precium duximus rependendo referre. Locus quippe quadrarie admirabilis prope Pontisaram castrum, terrarum nostrarum confinio, collimitans vallem profundam, non natura sed industria concavam, moralur cesoribus sui questum ab antiquo offerebat; nihil egregium hactenus proferens, exordium tante utilitatis tanto et tam divino edificio, quasi primicias Deo sanctisque martiribus, ut arbitramur, reservabat. Quotiens autem columnae ab imo declivo funibus innodatis extrahebantur, tam nostrates quam loci affines bene devoti, nobiles et ignobiles, brachiis, pectoribus et lacertis funibus adstricti vice trahentium animalium educebant; et per medium castrum declivum diversi officiales, relictis officiorum quorum instrumentis, vires proprias itineris difficultati offerentes, obviabant, quanta poterant ope Deo sanctisque martiribus obsequentes. Unde nobile quoddam et dignum relatione contigit miraculum, quod nos ipsi ab assistentibus addiscentes, ad laudem Onnipotentis sanctorumque quorum calamo et atramento adsignare decrevimus”*<sup>19</sup>.

Suger dice infatti che molte stagioni erano trascorse in questa riflessione quando Dio volle che si trovasse una cava dalla quale estrarre delle colonne. Ma i lavori al corpo occidentale dell'edificio non durarono così tanto da consentire molti anni di riflessione! Se è vero che il cantiere dové essere aperto intorno al 1135 circa<sup>20</sup>, allora questa lunga riflessione della quale Suger parla non può essere in alcun modo contestuale alla decisione di rifare il prospetto occidentale della chiesa, ma deve alludere necessariamente, a quanto Suger stesso ci dice, ad un pensiero che aveva attraversato la sua mente ben prima che venissero avviati i lavori, e forse addirittura fin dagli anni venti del secolo, quando si era recato più volte in Italia. Quel pensiero di far venire le colonne da Roma, quelle colonne che lo avevano lasciato senza fiato quando nella città dei papi aveva potuto osservare i resti della grandezza della Roma imperiale, ebbene quel pensiero Suger doveva averlo custodito nel suo cuore per anni dopo il suo ritorno in Francia, e quella *quête* interiore, quella ricerca di imitazione dell'antico, di trasferimento materiale dell'antico da Roma all'Île-de-France, espressa dal verbo “*queritando*” (con una intensificazione del significato accentuata grammaticalmente attraverso il suffisso “-it”), aveva finito per soffocarlo (“*angebatur*”), fino a che non aveva trovato una soluzione che gli era sembrata voluta da Dio.

Ebbene tutto questo vuol dire, in poche parole, che Suger non voleva semplicemente delle colonne antiche: in fin dei conti di antiche avrebbe potuto trovarne benissimo anche sul suolo dell'antica Gallia, e di fatto trovò una cava per estrarne di monolitiche. Suger desiderava in realtà colonne proprio uguali a quelle che aveva visto a Roma. E che così fosse lo si deduce, a mio parere, anche da un altro elemento testuale. Suger menziona infatti espressamente il “*palatium Diocletianii*”: a Roma, però, non vi era affatto un palazzo di Diocleziano atto ad esser così chiamato, ma



Fig. 7. Veduta interna della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Roma, il che era anticamente la principale Sala delle Terme di Diocleziano (da Giovan Battista Piranesi)

vi erano, questo sì, le Terme di Diocleziano, che proprio nel corso del XII secolo sono documentate con la medesima definizione di “palatium” usata da Suger e derivata dall’uso locale, romano, in parte dovuto alla perdita di significato della parola “thermae”, in parte alla forma strutturale del complesso termale così come si presentava alla vista (e che l’abate si stesse riferendo a delle terme lo dimostra l’espressione congiunta “et aliis termis”).

Il monumentale complesso termale diocleziano, edificato per volere imperiale nell’area in cui il colle del Quirinale si congiunge con quello del Viminale, tra il 298 ed il 305 d.C., per ospitare circa tremila persone, era stato abbandonato definitivamente dopo il taglio degli acquedotti romani nel 537, ed era divenuto già nell’alto Medioevo il luogo privilegiato di una continua spoliazione (non solo di quanto era a vista, ma anche della pregiata pozzolana scavata attraverso gallerie nelle fondamenta dell’edificio). Nonostante ciò, ancora nel Quattrocento, le Terme di Diocleziano, che per tutto il Medioevo avevano comunque costituito una delle mete romane predilette dai pellegrini<sup>21</sup>, risultavano dotate di molte decorazioni marmoree e persino di sculture, conservando sostanzialmente integro l’impianto generale del complesso. Nel 1561, quando Michelangelo diede avvio alla loro trasformazione nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, il *frigidarium* e il *tepidarium* furono inglobati nella nuova struttura. La sala centrale del *frigidarium*, corrispondente al transetto della chiesa attuale, lungo 91 metri, largo 27 e alto 28, era coperta da un complesso sistema di volte a crociera: tuttora è possibile riconoscere le gigantesche otto colonne monolitiche di granito rosa egiziano che le sorreggevano fin dall’origine, alte ciascuna circa 14 metri, sormontate le quattro centrali da capitelli compositi e le quattro esterne da capitelli corinzi (le basi originarie in marmo bianco sono state rinvenute, scalpellate, all’interno delle basi cinquecentesche)<sup>22</sup>. Erano queste le colonne che avevano colpito l’immaginazione di Suger, continuando a persistere nella sua memoria anche a distanza di decenni dal viaggio in Italia? Il riferimento alle Terme di Diocleziano è troppo preciso per essere casuale<sup>23</sup>. Se Suger fosse riuscito a realizzare il suo sogno romano, la struttura occidentale di Saint-Denis, poggiata su colonne rosa di altezza e pregio incomparabili con quanto si era visto fino a quel momento in Francia,



Fig. 8. Veduta interna della chiesa di Santa Maria degli Angeli, già Terme di Diocleziano (incisione primo-ottocentesca)

avrebbe presentato una forma magnifica, ben più inedita di quella lunetta a mosaico “*contra usum*” che fu posta su uno dei portali della facciata<sup>24</sup>. E faccio osservare solo *en passant* che i 14 metri delle colonne più in vista delle Terme di Diocleziano, vale a dire quelle del *frigidarium* riutilizzate nella chiesa cinquecentesca, corrispondono in effetti quasi esattamente ai 14 metri circa di altezza complessiva della parete della navata carolingia alla quale il corpo occidentale aggiunto da Suger doveva uniformarsi con proporzione e armonia<sup>25</sup>.

Molti sono gli elementi dello *Scriptum consecrationis* ancora suscettibili di interpretazione, ma mi sembra necessario soffermarmi più a lungo sulle colonne, perché si tratta di un tema spesso frainteso nella letteratura specialistica. Com’è noto, il passo qui in esame fu commentato nel 1946 da Erwin Panofsky nel suo ormai classico studio su Suger e l’abbazia di Saint-Denis. In una nota della sua edizione, Panofsky suppose che Suger si fosse basato sul modello testuale della *Cronaca di Montecassino* redatta da Leone Marsicano, ed in particolare su quel celebre passo del III libro nel quale il biografo dell’abate Desiderio (1058-1086) ricordava come, nel 1066, l’abate si fosse recato a Roma, avesse acquistato a caro prezzo colonne e altro materiale da costruzione, ed infine lo avesse trasferito da Roma via mare fino alla foce del Garigliano e da qui alle pendici del monte, per poi portarlo faticosamente, con l’aiuto del popolo, fin sulla cima, dove le colonne sarebbero state impiegate nella nuova costruzione abbaziale. In quell’occasione Panofsky, ritenendo che le parole di Suger si fondassero sostanzialmente su questo autorevolissimo e celebre modello letterario, parlò di una “imaginary Odyssey of these columns”<sup>26</sup>. Con queste parole voleva dire che Suger in qualche modo avrebbe mentito nel sostenere di voler far arrivare in Francia colonne antiche da Roma, perché non ne aveva di fatto alcuna intenzione e si era limitato a riprendere fedelmente il testo di Leone Marsicano. Questa ipotesi, non priva di interesse dal punto di vista della trasmissione letteraria dei modelli, è stata poi non di rado contestata e ritenuta erronea dai commentatori posteriori. Insomma, anche senza dirlo esplicitamente, si è ormai da più parti d’accordo che Panofsky si fosse sbagliato e che avesse commesso un errore interpretativo delle parole di Suger. Da un lato, infatti, negli anni Sessanta fino agli anni Ottanta del secolo scorso, si è sovente sottolineato come l’uso medievale di materiali antichi non solo sia ampiamente documentato dal punto di vista archeologico e testuale, ma sarebbe fondato su molteplici ragioni, pratiche<sup>27</sup>, sebbene



Fig. 9. Roma, Santa Maria degli Angeli, interno

non di rado anche ideologiche, attinenti a quell'ambito che siamo soliti definire "politica artistica", vale a dire tutto quel complesso di motivazioni extra-estetiche che riguardano le funzioni simboliche e propagandistiche delle scelte artistiche<sup>28</sup>. Dall'altro lato, più di recente, a partire dagli anni Novanta, è iniziato un progressivo processo di completa svalutazione della testimonianza di Suger in merito alle colonne di spoglio, e si è via via fatta strada la convinzione che le colonne antiche erano tutto sommato così diffuse nell'Europa medievale che il loro uso era estremamente corrente<sup>29</sup>.

In Italia, nel Medioevo, di colonne antiche ce n'erano veramente ancora molte, gettate a terra, abbandonate al suolo o ancora in piedi negli antichi edifici monumentali ormai abbandonati. Certo non erano affatto a disposizione di tutti, il marmo di cui erano fatte non consentiva un facile trasporto, e per giunta si dovevano pagare, ma comprare colonne non era affatto un'abitudine così diffusa come spesso si ritiene: era un gesto consapevole, frutto della decisione calcolata di un direttore di cantiere, di un committente potente e ricco; era una scelta che prevedeva un'organizzazione molto avanzata dei lavori di costruzione. Quando nei testi medievali si parla di colonne antiche, e comunque i casi nei quali se ne parla si contano sulle dita di una sola mano, la citazione non è mai casuale e costituisce sempre il racconto preciso di una scelta ponderata, oltre che confrontata con le condizioni materiali dei cantieri<sup>30</sup>.

Se re-immettiamo il riferimento di Suger alle colonne antiche nel loro specifico contesto narrativo, allora si deve riconoscere che l'ipotesi di Panofsky, pur togliendo valore alla testimonianza diretta dell'abate con il considerarla solo il frutto di un modello letterario, si era avvicinata al senso del passo dello *Scriptum consecrationis* ben più di quanto si sia fatto in seguito. Quella narrata da Suger suona, infatti, realmente, alle orecchie di chi la ascolta, come una sorta di Odissea immaginaria, nella quale le colonne antiche sembrano porsi come tanti marinai greci alla ricerca della loro patria da raggiungere. Il sogno di Suger di portare le colonne

fino al nord della Francia da Roma, attraverso la Senna, era appunto un sogno, una "cogitatio", una "speculatio", una "investigatio"; non era, in questo caso, una decisione presa da un committente consapevole del proprio ruolo (come altrove Suger dimostra efficacemente di essere), ma era appunto un *rêve*, un'operazione mentale, una riflessione solitaria. Questo dice Suger, a voler leggere attentamente il suo scritto ed in questo, come in molte altre cose, la sua situazione era profondamente diversa da quella di Desiderio di Montecassino, quanto meno da come ce la racconta il suo biografo, Leone Marsicano:

*"Anno itaque ordinationis sue nono [Desiderio era divenuto abate nel 1058], divine autem incarnationis millesimo sexagesimo sexto mense Martio indictione quarta, constructa prius iuxta infirmantium domum non satis magna beati Petri basilica, in qua videlicet fratres ad divina interim officia convenirent, supradictam beati Benedicti ecclesiam tam parvitate quam deformitate thesauro tanto tanteque fratrum congregationi prorsus incongruam evertere a fundamentis aggressus est. Et quoniam in ipso montis vertice constructa et ventorum vehementibus flabris quaquaversum patuerat et ignesi frequenter fuerat attackta fulminibus, statuit eiusdem montis saxeam cristam igne ferroque excindere et, quantum spatio fundande basilice posset sufficere, locum in imo defossum, qui fundamenta iaceret, complanare. Ordinatis igitur, qui hec toto nisu et instantia summa perficerent, ipse interea Romam profectus est et quosque amicissimos alloquens simulque larga manu pecunias oportune dispensas, columnas, bases ac lilia, nec non et diversorim colorum marmora abundanter coemit, illaque omnia ab Urbe ad portum, a portu autem Romano per mare usque ad Turrem de Gariliano indeque ad Suium navigiis conductis ingenti fiducia detulit. Abinde vero usque in hunc locum plaustorum vehiculis non sine labore maximo comportavit"*<sup>31</sup>.

Nel riportare le vicende connesse alla ricostruzione "a fundamentis" della chiesa abbaziale di Montecassino, Leo-

ne Marsicano pone l'accento innanzitutto sui soldi (il denaro da distribuire a Roma a piene mani per poter comprare i materiali); allude poi ad un dato politico-economico senza il quale l'operazione non sarebbe stata possibile, e cioè il fatto, documentato, che proprio nel 1066 il principe Riccardo di Capua avesse donato a Desiderio la Torre sul Garigliano (che Leone non a caso cita espressamente), consentendo finalmente quell'accesso al Mar Tirreno che ancora mancava alla *Terra sancti Benedicti*; ed infine, ma in realtà al primo posto dell'elenco, racconta la decisione: Desiderio "decise" di andare a Roma, ci andò di persona egli stesso, non lo sognò semplicemente, anzi non lo sognò affatto. Il suo gesto, la sua partenza perfettamente organizzata, i finanziamenti disponibili, gli amici contattati per rendere più agevole l'impresa, quella fiducia estrema nel successo del difficile progetto, quei carri che già aspettavano il carico alla foce del fiume, non erano sogni, ma costituiscono narrativamente la precisa sequenza delle azioni che un committente di quel rango doveva svolgere per ottenere i materiali edilizi e decorativi che gli servivano.

Il passo della *Cronaca di Montecassino* di Leone Marsicano, spesso citato decontestualizzandolo, non mette in scena un *topos* letterario, non rappresenta per Leone soltanto un rimando simbolico a quell'antico non solo paleocristiano ma anche pienamente romano che Desiderio intendeva portare nella sua nuova abbaziale. Il passo si situa invece perfettamente nelle fasi costruttive del cantiere cassinese: prima le condizioni finanziarie e politiche favorevoli a tanta impresa; poi il convincimento operato da Desiderio in nome di Dio o a nome di Dio nei confronti dei monaci più anziani che mal vedevano tanti e tali rivolgimenti dello *status quo*; e ancora, l'abbattimento totale della vecchia chiesa, che così vecchia poi non era; lo scavo delle fondamenta in profondità e il conseguente livellamento di tutta la superficie di terreno necessaria alla fondazione della nuova chiesa; ed infine, solo a questo stadio dei lavori, la decisione di partire per Roma. Dunque, quelle colonne che Desiderio andò a prendere a Roma non rappresentano soltanto un *topos* da spiegare nell'ottica dell'arte della Riforma gregoriana – che le colonne portate a Montecassino fossero o meno il simbolo di un'adesione convinta al contesto culturale e ideologico della Riforma, della quale comunque Desiderio fu uno degli esponenti di maggior spicco, in effetti ha quasi minor valore rispetto al fatto che Desiderio volle fortemente dei reperti di spoglio e che quei reperti ebbero il compito di nobilitare la sua chiesa con il prestigio inequivalente che derivava dall'antichità romana. Si trattò, nel caso di Montecassino, di una vera, precisa, matematica, organizzazione del cantiere, tanto che non a caso il cronista dice che prima di partire per Roma, Desiderio lasciò istruzioni per i lavori da eseguire in sua assenza, "*toto nisu et instantia summa*".

Torniamo allora nuovamente a Suger. Ho già cercato di chiarire come il riferimento alle colonne antiche non costituisca, neanche nel caso di Suger, un semplice *topos* retorico da versare nel crogiolo degli altri, rari, riferimenti testuali medievali alle colonne antiche. Sulla sommità di Montecassino, le colonne antiche avrebbero contribuito a creare una chiesa intimamente romana, benché terminante con tre absidi allineate di memoria carolingia; nel recinto abbaziale di Saint-Denis, le medesime colonne avrebbero invece consentito di costruire le nuove parti dell'edificio in maniera consonante con la basilica carolingia consacrata nel 775 (che Suger comunque si ostinava a considerare merovingia), e quell'edificio, come ha ipotizzato anche Miljenko Jurković qualche anno fa, sulla base dei reperti emersi dagli

scavi, doveva molto verosimilmente già offrire lo spettacolo di un ampio riuso di materiali della tarda antichità<sup>32</sup>. Insomma, la citazione testuale in relazione al reimpiego di colonne di spoglio non è mai da ritenersi casuale nel Medioevo (in particolar modo in testi destinati esplicitamente a conservare una memoria pubblica e ampiamente riconosciuta dei fatti), anche se resta ancora da chiarire se e in che misura Suger abbia potuto contrarre un debito testuale con gli scritti di Leone Marsicano.

### 3. LO SCRIPTUM CONSECRATIONIS DI SUGER E LA NARRATIO DE CONSECRATIONE ECCLESIAE CASINENSIS DI LEONE MARSICANO

A chi abbia letto per intero lo *Scriptum consecrationis* di Suger non può non essere saltato all'occhio che il tono e il dettato di una buona parte di questo testo, soprattutto i passi dedicati alla deposizione delle reliquie e alle cerimonie che la accompagnavano, presentano analogie formali con una tipologia testuale molto diffusa fin dall'alto Medioevo, cioè quella delle *Translationes* dei santi. Potrebbe però esserci un altro modello al quale Suger avrebbe guardato nella compilazione del suo scritto. Pur persuasa infatti che l'idea del trasporto delle colonne marmoree romane sia tutto interno al pensiero di Suger e al suo sogno di romanità, a quella che si potrebbe definire la sua personale ossessione per l'antico<sup>33</sup>, non escluderei che altri elementi narrativi possano esser stati non dico modellati, ma quanto meno ispirati nella loro forma testuale al lavoro di Leone Marsicano. Non mi riferisco, però, alla grande *Cronaca di Montecassino*, chiamata in causa da Panofsky, perché Suger si accinse ad un'opera letteraria che in nessun modo era paragonabile a quella di Leone (e nel Medioevo i generi letterari, malgrado la possibilità di reciproche influenze, erano nettamente definiti nel loro statuto<sup>34</sup>), ma intendo soffermarmi su di un altro scritto di Leone, la molto meno conosciuta *Narratio de consecrationis ecclesiae Casinensis*, una breve operetta redatta da Leone Marsicano negli ultimi anni dell'XI secolo (non *ante* 1094)<sup>35</sup>, poco prima della stesura della sua monumentale *Cronaca di Montecassino*, testi entrambi che Suger, è verosimile, doveva aver visto e letto nell'abbazia di Montecassino durante il suo soggiorno in Italia<sup>36</sup>.

Proprio come in séguito lo *Scriptum consecrationis* di Suger, la *Narratio de consecratione* è dedicata unicamente alla descrizione della consacrazione della nuova chiesa abbaziale cassinese, avvenuta il 1 ottobre del 1071. Proprio come qualche decennio più tardi farà Suger, anche Leone, nel proporre il resoconto del gran numero di illustri partecipanti accorsi alla cerimonia e la rievocazione della precisa distribuzione delle reliquie negli altari, e della loro dedica e della loro consacrazione, non aveva però potuto fare a meno di soffermarsi su alcuni aspetti relativi alla nuova costruzione. In verità, da un confronto tra le due opere, mi pare che lo scritto di Suger riprenda in qualche modo persino lo schema dell'operetta cassinese, nella sequenza retorica degli argomenti, nell'esposizione dei fatti, nell'ordine nel quale questi sono accostati. Il tema iniziale della gloria di Dio e della necessità della memoria; la volontà divina che accompagna e aiuta il promotore dell'impresa; l'opportunità di costruire un edificio più grande di quello preesistente, con il pretesto che questo era divenuto ormai insufficiente al culto; l'arrivo di numerosi artisti da ogni parte del mondo, ed infine la solenne consacrazione e la deposizione delle reliquie negli altari: tutti questi argomenti, già presenti in questa esatta sequenza nel testo di Leone, ricevono analoga trattazione nello *Scriptum consecrationis*

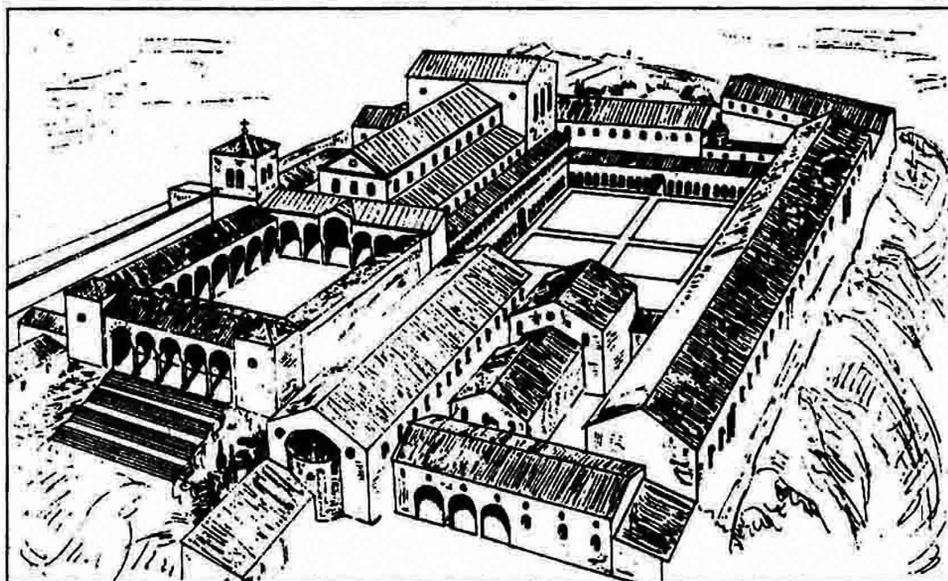


Fig. 10. Restituzione del complesso abbaziale di Montecassino alla fine dell'XI secolo (K. J. Conant)

di Suger. Quando nella letteratura specialistica si legge che il realismo descrittivo di Suger sarebbe eccezionale per i suoi tempi<sup>37</sup>, e ci si sorprende delle concrete categorie descrittive, ampiamente impiegate in tutti i suoi testi, dell'*ubi* e del *quanti*, cioè del dove e del quanto, dei luoghi, e del peso e della dimensione degli oggetti, penso che non si tenga nel giusto conto che Leone Marsicano, circa mezzo secolo prima di Suger, aveva addirittura già codificato questa tipologia descrittiva, parlando intenzionalmente, proprio nella *Narratio de consecratione*, del suo progetto di descrivere (nella *Narratio* brevemente, ma integralmente in un altro luogo, ossia nella *Cronaca di Montecassino*) "*quantitatem autem ipsius ecclesiae et qualitatem, seu ornamenta*"<sup>38</sup>.

Dunque, il modello cassinese della *Narratio*, quasi dimenticata nella storiografia a vantaggio dell'epopea desideriana narrata nel III libro della *Cronaca di Montecassino*, ebbe probabilmente un'eco più ampia di quel che finora si è ipotizzato (ma si deve anche dire che la *Narratio* non è mai stata presa in considerazione a questo riguardo). Sono convinta infatti che Suger, che a Montecassino c'era stato e aveva percepito, a cinquant'anni circa di distanza dalla ricostruzione desideriana ma a soli due decenni dalla scrittura e dunque dalla messa in scena mnemonica di quella consacrazione che della ricostruzione era stata il culmine scenografico, che qualcosa di grande era avvenuto al tempo di Desiderio. Suger doveva sapere bene che la scrittura, soltanto la scrittura, avrebbe potuto tramandare non solo la memoria della nuova costruzione, ma soprattutto il merito del nuovo "*constructor*", Desiderio appunto, la cui impresa nell'immaginario benedettino cassinese (e non solo cassinese) era paragonabile esclusivamente a quella del primo "*fundator et constructor*": Benedetto.

In conclusione, e prima di provare a rispondere, anche solo in maniera provvisoria, alla domanda se il gotico possa considerarsi una forma di rinascenza dell'antico, quanto meno nello sguardo dei suoi contemporanei, c'è un ultimo elemento testuale sul quale a questo punto del discorso desidero attirare l'attenzione. Suger rimarca più volte, proprio come a suo tempo aveva fatto Leone Marsicano, la necessità incondizionata di affidare alla penna e all'inchiostro gli eventi accaduti, per conservarne memoria. Dal dettato dei suoi scritti, redatti appunto da un abate al governo dell'abbazia più importante di Francia e non da un

cronista, si evince visibilmente come Suger considerasse la scrittura parte integrante dell'azione di governo dell'abbazia e come quegli stessi scritti fossero immessi dal suo autore in un contesto di memoria di lunga durata che appartiene anche ad altri generi letterari.

L'esigenza della conservazione della memoria è un tema sul quale si è così calcata la mano negli ultimi anni, a séguito di importanti studi sul tema<sup>39</sup>, che talora non si è tenuto conto che questo discorso non valeva in egual misura per tutti gli scrittori medievali, e che poteva anche darsi il caso di scritture nate per altre pressanti necessità e dunque esenti dalla pura e semplice esigenza mnemonica. Mi riferisco ad un esempio che mi sembra particolarmente eloquente proprio in confronto con l'opera di Suger, cioè a quel *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*<sup>40</sup>, redatto non prima della metà degli anni ottanta del XII secolo, dopo la ricostruzione di una buona parte della cattedrale di Canterbury (a séguito dell'incendio che scoppiò il 5 settembre 1174), in un momento nel quale le nuove modalità costruttive gotiche si erano ormai andate diffondendo al di fuori dell'Île-de-France. Il suo autore, Gervasio, un monaco della Christ Church probabilmente originario del Kent ma del quale non conosciamo molti dati biografici, si trovò ad usare la scrittura all'interno di una di quelle numerose dispute che videro protagonisti i monaci della chiesa episcopale di Canterbury<sup>41</sup>. Non c'è dubbio che la sua precisione terminologica in materia architettonica renda il suo *Tractatus* uno dei testi medievali più noti agli storici dell'arte, ma nel leggerlo non si può ignorare un preciso dato storico: la descrizione dell'edificio ricostruito rappresentò in effetti per il suo autore soltanto un mezzo retorico per comprovare l'opportunità di una ricostruzione da farsi "nel" complesso episcopale e non "fuori" di esso, come ad un certo punto era stato previsto. Quella frase che significativamente chiude il testo di Gervasio, e che in italiano più o meno suona così: "si comprenderà meglio tutto quello che è stato fatto per la nuova chiesa di Canterbury vendendolo da vicino, osservandolo di persona con i propri occhi, più che ascoltandone la narrazione" ("*Haec omnia clarius et delectabilius oculis possunt videri quam dictis vel scriptis edoceri*")<sup>42</sup>, è a tal proposito davvero sorprendente. Questa dichiarazione dell'inutilità della scrittura, questa sfiducia nella capacità della scrittura di descrivere un edificio

appena costruito è illuminante, infatti, sulla radicale differenza che separa Suger da Gervasio (e non solo banalmente perché uno era un abate potentissimo e l'altro un monaco semiconosciuto), perché Gervasio annulla di fatto il suo atto descrittivo nel momento stesso in cui lo compie. Mi riservo di tornare più ampiamente in altra sede sul valore della testimonianza di Gervasio ai fini dell'interpretazione che i suoi contemporanei dettero della nuova architettura gotica<sup>43</sup>, ma mi limito qui semplicemente a far rilevare come l'esigenza narrativa di Suger fosse profondamente diversa da una funzione puramente occasionale.

Alla domanda, infine, che mi ero posta all'inizio di questo articolo, se il gotico possa considerarsi una forma di rinascenza dell'antico, non ho alcun dubbio a rispondere che sì, lo fu certamente, quanto meno in questa prima fase e quanto meno nei progetti di Suger. Le nuove forme gotiche, che come tali, come nuove, erano percepite dai contemporanei, nacquero infatti attraverso un uso consapevole dei modelli antichi, che si esplicò a più livelli: nacquero anzi attraverso un'esigenza di romanità senz'altro molto diversa da quella che aveva mosso l'abate Desiderio nell'XI secolo, ma non meno incisiva e consapevole.

<sup>1</sup> L. GRODECKI, *Architettura gotica*, Milano, 2001 (ed. franc. Paris, 1979), pp. 5-20. Sulla ricorrenza più antica di alcuni degli elementi strutturali ritenuti abitualmente peculiari del gotico si veda P. HÉLIOT, *Du roman au gothique : échecs et réussites*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 35, 1973, pp. 109-148. Sull'utilizzo dell'arco acuto prima del XII secolo cfr. anche J. BONY, *French Gothic Architecture of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries*, Berkeley, 1983.

<sup>2</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550; si cita dell'edizione a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI, con una presentazione di G. PREVITALI, Torino, 1986, pp. 35-36. Su questa celeberrima pagina di Vasari si vedano in particolare E. PANOFKY, *Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*, in *Städel-Jahrbuch* 6, 1930, pp. 25-72; W. SAUERLÄNDER, " 'Première architecture gothique' or 'Renaissance of the Twelfth Century'? Changing Perspectives in the Evaluation of Architectural History", in *Cathedrals and sculptures*, London, 1999, pp. 273-297, al quale rinvio per una lucida lettura della letteratura novecentesca sull'idea del gotico.

<sup>3</sup> Per un'analisi del concetto nella trattatistica quattrocentesca e per le prime attestazioni dell'aggettivo "gotico" in ambito europeo (a partire da quella che probabilmente è la prima ricorrenza attestata a stampa, cioè il lavoro di Carolus Scribanus, *Antwerp*, pubblicato nel 1610), cfr. E. S. DE BEER, *Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11, 1948, pp. 143-162. Sull'uso del termine nel corso dei secoli cfr. P. FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960; sulle caratteristiche strutturali e tecniche ad esso collegate, ma senza riferimenti al concetto, cfr. D. KIMPEL, R. SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich, 1130-1270*, München, 1985, le cui conclusioni di metodo sui processi di standardizzazione e razionalizzazione delle costruzioni duecentesche erano state anticipate in D. KIMPEL, *Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique*, in *Bulletin Monumental* 135, 1977, pp. 195-222. Più di recente, cfr. *Idem*, *I cantieri*, in *Arti e storia nel Medioevo. I. Tempi, spazi, istituzioni*, E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), Torino, 2002, pp. 171-197.

<sup>4</sup> Su questo tema non solo artistico, ma anche profondamente letterario, mi si consenta di rinviare a V. LUCHERINI, *La modernità degli antichi nel primo Cinquecento, o della collezione padovana di Pietro Bembo*, in *Venezia Arti*, 2007, pp. 29-42 (in corso di stampa).

<sup>5</sup> Per questa citazione faccio riferimento all'edizione *La Lettre à Léon X. Raphaël et Baldassar Castiglione*, édition établie par F. P. DI TEODORO, avant-propos de F. CHOAY, Paris, 2005, pp. 38-42, alla cui introduzione rinvio per la datazione, l'attribuzione e la contestualizzazione del testo.

<sup>6</sup> A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Architecture gothique : un défi*, in *Histoire d'archives. Recueil d'articles offert à Lucie Favier par ses collègues et amis*, Paris, 1997, pp. 291-298 (per la citazione, p. 294); *Idem*, *L'art gothique et l'antiquité tardive*, in *Medioevo: il tempo degli antichi* (I convegni di Parma, VI), A. C. QUINTAVALLE (a cura di), Milano, 2006, pp. 422-424. Già J. BONY, *La genèse de l'architecture gothique : « Accident ou Nécessité »*, in *Revue de l'art* 58/59, 1982-1983, pp. 9-20, aveva negato che l'architettura gotica avesse correlazioni con l'architettura romanica del XII secolo e, forse provocatoriamente contro le generalizzazioni che cercavano di spiegare le origini dell'arte gotica, aveva scritto: "On ne peut transformer des rationalisations en causes déterminantes, et il faut franchement reconnaître que l'invention de l'architecture gothique n'était pas déterminée à l'avance, qu'elle à été en vérité un hasard heureux de l'histoire. Il aurait été infiniment plus normal que le Gothique n'eût jamais paru". Per una nuova e particolarmente interessante interpretazione di questa tematica si legga M. TRACHTENBERG, *Suger's Miracles, Branner's Bourges: Reflections on "Gothic Architecture" as Medieval Modernism*, in *Gesta* 39, 2000, 2, pp. 183-205, e *Idem*, *Qu'est-ce que "le gothique" ?*, in *Méthodes en l'histoire de l'architecture*, S. FROMMEL (a cura di), Paris, 2002, pp. 41-52. Su questi argomenti si veda anche il volume miscelaneo *Reading Gothic Architecture (Hertsmonceux, 6. 2005)*, M. M. REEVE (a cura di), Turnhout, 2008 (in part. l'articolo di E. FERNIE, *Medieval Modernism and the Origins of Gothic*, pp. 11-23).

<sup>7</sup> La questione di quanto la nuova architettura gotica sia debitrice nei confronti dell'antichità non può non incrociarsi con l'altrettanto complessa questione di quanto il cosiddetto Romanico sia debitore rispetto ai modelli architettonici antichi. Nel celebre volume di E. PANOFKY, *Renaissance and Resurrections in Western Art*, Stockholm, 1960 (prima ed. it. Milano, 1971), lo studioso scrisse: "allora [nel XII secolo], in Francia, l'arte medievale si approssimò all'Antico quando un movimento proto-rinascimentale nato nel Sud romanico fu attratto nell'orbita dello stile gotico sviluppatosi nel *Domaine Royal* e nella Champagne" (cito dalla riedizione in *Universale Economica Feltrinelli*, Milano, 2009, p. 83). La bibliografia su questo tema è molto ampia, ma focalizzata soprattutto sui singoli casi del *Midi* della Francia romanica. Per il ruolo di Suger nella nascita delle nuove modalità costruttive del gotico si vedano C. RUDOLPH, *Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton, 1990; M. BÜCHSEL, *Die Geburt der Gotik. Abt Sugers Konzept für die Abteikirche St.-Denis*, Freiburg im Breisgau, 1997.

<sup>8</sup> C. H. HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927 (trad. ital. Bologna, 1972); *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, R. L. BENSON, G. CONSTABLE, C. D. LANHAM (a cura di), Cambridge, 1982. Vorrei ricordare che quando Haskins pubblicò il suo libro, nella prefazione licenziata nel gennaio del 1927 espresse subito e con una certa ironia le eventuali perplessità che il titolo avrebbe potuto suscitare nei suoi eventuali lettori, increduli di fronte al concetto di una rinascenza medievale.

<sup>9</sup> Sul nesso che dovè collegare le nuove architetture del primo gotico francese con l'ambiente della Rinascenza di XII secolo cfr. soprattutto W. SAUERLÄNDER, " 'Première architecture gothique' ... op. cit., pp. 280 ss., che ha molto insistito sulla necessità di reintegrare l'architettura medievale nei contesti storici ed economici, oltre che culturali, nei quali prese vita. Contro la lettura reazionaria del Romanticismo, tutta incentrata sul valore cristiano delle cattedrali, lo studioso ha ritenuto assolutamente necessario non travisare il senso dell'utilizzo di elementi antichi nell'architettura gotica, da interpretarsi quale chiaro ed esplicito segnale di una volontà di rinascita dell'antico che in altre forme passava negli stessi anni anche attraverso la letteratura.

<sup>10</sup> S. McK. CROSBY, *The West Portals of Saint-Denis and the Saint-Denis Style*, in *Papers on the Renaissance of the Twelfth Century Read at the Symposium Held in the Museum of Art, Rhode Island School of Design, May 14 and 15, 1969* (= *Gesta*, 9, 1970), pp. 1-11.

<sup>11</sup> Che gli storici dell'arte continuino a servirsi di categorie concettuali nate all'inizio dell'età moderna sulla base di un'interpretazione del tutto falsata della storia delle forme costruttive medievali costituisce una questione metodologica con la quale ancora oggi raramente si fanno i conti: su questo problema cfr. X. BARRAL i ALTET, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano, 2008 (ed. franc. Paris, 2006), pp. 7-20.

<sup>12</sup> La bibliografia sulla figura di Suger è amplissima. Rinvio in questa sede soltanto ad alcune voci fondamentali, tra le quali ricordo il volume di saggi pubblicato in occasione della mostra che si tenne ai Cloisters, a New York nel 1981, per celebrare l'anniversario della nascita di Suger; *The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151): Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, P. LIEBER GERSON (a cura di), New York, 1986, e il più recente *Suger en question: regards croisés sur Saint-Denis, études réunies* par R. GROBE, München, 2004.

<sup>13</sup> Nell'affrontare questa ricerca e nel preparare la mia traduzione italiana degli scritti di Suger (di prossima pubblicazione), ho potuto constatare, non senza una certa sorpresa, che delle circa settecento voci bibliografiche (ma il numero è senza alcun dubbio arrotondato, e di molto, per difetto) dedicate negli ultimi due secoli all'abbazia di Saint-Denis, e naturalmente anche agli scritti e alla figura dell'abate Suger, non esiste una sola voce italiana o in italiano. I testi di Suger, apparentemente facili da comprendere ma in verità ricchissimi di sottili sfumature linguistiche, sono noti in Italia soltanto attraverso una parziale traduzione italiana tratta dall'altrettanto parziale traduzione in inglese di Panofsky (E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princeton, 1946, pp. 82-121), per lo *Scriptum consecrationis* (che lo studioso chiama *The other little book on the consecration of the church of St. Denis*; pp. 40-81, per il primo paragrafo e la sola seconda parte del *De administratione*, o *The book of Suger, abbot of St. Denis on what was done under his administration*), che alla fine degli anni Quaranta del secolo scorso contribuì a diffondere la conoscenza, negli Stati Uniti e nel mondo, degli scritti di Suger. In Francia, dopo l'edizione curata da A. LECOY DE LA MARCHE, *Oeuvres complètes de Suger, recueillies, annotées et publiées*, Paris, 1867, si è dovuta attendere la fine del Novecento per disporre di una nuova edizione oltre che di una traduzione in francese di quegli scritti: Suger, *Œuvres, tome I. Écrit sur la consécration de Saint-Denis. L'Œuvre administrative. Histoire de Louis VII*, texte établi, traduit et commenté par F. GASPARRI, Paris, 1996. Lo *Scriptum consecrationis*, pubblicato per la prima volta in *Historiae Francorum scriptores ... cum epistolis regum, pontificum, ducum, abbatum et aliis veteribus rerum Francicarum monumentis, opera ac studio Andreae DU CHESNE (et filii post patrem Francisci DUCHESNE)*, Lutetiae Parisiorum, sumptibus S. Cramoisy, 1636-1649, t. IV, 1641, e poi (sulla base di Du Chesne) in Dom M. FELBIEN, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, Paris, impr. de F. Leonard, 1706, è stato tradotto in francese anche da J. LECLERCQ, *Comment fut construit Saint-Denis*, Paris, 1945; il *De administratione*, nell'edizione di Du Chesne del 1641 (ristampata nel 1648 con il titolo *Sugerii abbatis liber de rebus in administratione sua gestis*), fu riprodotto anche da Félibien. Parti dei due testi relativi alla costruzione della chiesa si trovano pubblicati in inglese o tedesco in opere dedicate all'architettura gotica. In ambito tedesco cfr. *Abt Suger von Saint-Denis, "De consecratione". Kommentierte Studienausgabe*, G. BINDING, A. SPEER (a cura di), Köln, 1995; S. LINSCHIED-BURDICH, *Suger von Saint-Denis. Untersuchungen zu seinen Schriften: "Ordinatio", "De consecratione", "De administratione"*, München, 2004.

<sup>14</sup> Cfr. *Gesta Dagoberti I. regis Francorum*, in MGH, SS rer. Merov. II, *Fredegarii et aliorum chronica. Vitae sanctorum*, B. KRUSCH (ed.), Hannoverae, 1888, pp. 396-425, in part. per il passo relativo alla decorazione della chiesa fatta costruire sulle tombe dei martiri, p. 407. Si veda anche M. FLEURY, A. FRANCE-LANORD, *Les trésors mérovingiens de la basilique de Saint-Denis*, Woippy, 1998.

<sup>15</sup> Per gli scavi sia ottocenteschi che novecenteschi, dai quali sono emerse le precedenti fasi costruttive della chiesa abbaziale, cfr. J. FORMIGE, *L'abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles*, Paris, 1960; e soprattutto S. McK. CROSBY, *The Royal Abbey of Saint-Denis from its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151*, New Haven, 1987, in part. pp. 29-50, sull'ampliamento, dovuto a Dagoberto, di un più antico sito di V secolo; pp. 51-83, per la fase carolingia dell'edificio, con discussione della bibliografia precedente. Si veda anche il più recente M. WYSS, *Atlas historique de Saint-Denis des origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1996 (oltre a *Idem, Saint-Denis, I. Les sculptures romanes découvertes lors des fouilles urbaines*, in *Bulletin monumental* 150, 1992, pp. 309-354). Per una revisione critica delle principali questioni attinenti alla fase carolingia, cfr. il saggio di M. JURKOVIĆ, *Quelques réflexions sur la basilique carolingienne de Saint-Denis: une œuvre d'esprit paléochrétien*, in *L'abbé Suger, le manifeste gotique de Saint-Denis et la pensée victorine*, Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris) le mardi 21 novembre 2000, D. POIREL (a cura di), Turnhout, 2001, pp. 37-57. Utili informazioni si leggono anche in B. BISCHOFF, *Eine Beschreibung der Basilika von Saint-Denis aus dem Jahre 799*, in *Kunstchronik* 34, 1981, pp. 97-103; W. JACOBSEN, *Konsequenzen der neuentdecken Beschreibung aus dem Jahre 799*, in *Kunstchronik* 36, 1983, pp. 301-308. Sull'interpretazione in chiave antichizzante della chiesa carolingia di Saint-Denis non si può non ricordare R. KRAUTHEIMER, *Architettura sacra paleocristiana e medievale, e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, 1993 (ed. ted. Köln, 1988), pp. 162 ss.

<sup>16</sup> I due termini usati da Suger nel suo scritto sono al centro dell'articolo di B. KLEIN, 'Convenientia et coherentia antiqui et novi operis': *ancien et nouveau aux débuts de l'architecture gothique*, in *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur de Anne Prache*, Paris, 1999, pp. 19-32, anche se l'autore non si sofferma ad analizzare la struttura occidentale, ma lo *chevet*, cioè il coro della chiesa abbaziale. Sulla parte orientale del cantiere aperto da Suger cfr. anche J. JAMES, *Could Suger have built the choir of Saint-Denis in four years?*, in *Idem, Search of the unknown in medieval architecture*, London, 2007, pp. 149-152; e A. TIMBERT, *Existe-t-il une signification politique de l'architecture gothique au XI<sup>e</sup> siècle?: l'exemple des chevets de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés*, in *Les cahiers d'histoire de l'art* 5, 2007, pp. 13-25, oltre a G. ANNAS, G. BINDING, 'Arcus superior': *Abt Suger von Saint-Denis und das gotische Kreuzrippengewölbe*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 50, 1989, pp. 7-24.

<sup>17</sup> Cfr. S. McK. CROSBY, *Early Gothic Architecture – New Problems as a Result of the St. Denis Excavations*, in *The Journal of the Society of Architectural Historians* 7, 1948, 3/4, pp. 13-16; *Idem, The Plan of the Western Bays of Suger's New Church at St. Denis*, in *The Journal of the Society of Architectural Historians* 27, 1968, 1, pp. 39-43; *Idem, The Royal Abbey of Saint-Denis ... op. cit.*, pp. 124-165, per il nuovo corpo di fabbrica di XII secolo; pp. 82-83, per l'altezza delle colonne e delle arcate della navata carolingia, che secondo lo studioso dovevano raggiungere m 4.70 alla sommità dell'abaco dei capitelli, ai quali si aggiungevano circa m 1.60 di circonferenza dell'arco ad essi sovrapposto. L'altezza complessiva delle pareti della navata raggiungeva m 14.00 o poco di più. L'altezza originale della struttura occidentale di Suger, secondo Crosby, doveva uniformarsi alle misure della chiesa carolingia. Su questo problema si veda anche la mia ipotesi formulata più avanti in relazione alle colonne delle Terme di Diocleziano: cfr. *infra*, note 21-25 e testo corrispondente.

<sup>18</sup> Suger, *Œuvres, tome I. Écrit sur la consécration de Saint-Denis ... op. cit.*, pp. 12-14.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>20</sup> Non siamo in grado di sapere quando esattamente fossero iniziati i lavori di "augmentation" dell'edificio ai quali Suger fa cenno nel suo testamento, scritto il 17 giugno 1137, ma S. McK. CROSBY, *The Royal Abbey of Saint-Denis ... op. cit.*, pp. 123-124, ipotizzava che potessero essere iniziati intorno al 1135.

<sup>21</sup> Le Terme di Diocleziano risultano elencate, insieme ad altri nove complessi termali ("Antoniana; Domitiana; Maximiana; Licinia; Tiberiana; Novatiana; Olimpiadi; Agrippina; Alexandria"), nei *Mirabilia urbis Romae* (cfr. *I Mirabilia urbis Romae*, M. ACCAME, E. DELL'ORO (a cura di), Roma, 2004, p. 114, e pp. 37-38, sul probabile uso medievale del termine "palatia" per indicare le terme romane che ormai da secoli avevano perso la loro funzione originaria). Sul significato di "palatium" si veda anche S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *La memoria dell'antico nell'arte italiana, III. Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, 1986, pp. 373-486, in part. p. 453. Anche lo scrittore inglese che fu a Roma nel primo Duecento e la cui cultura era imbevuta della letteratura insulare di XII secolo, quel *Magister Gregorius* il cui interesse per i monumenti antichi di Roma si pone quasi come il risultato ultimo della Rinascenza culturale di XII secolo, narra di come fosse rimasto incantato di fronte alla grandezza del "palatium Diocletianii", così smisurata che un giorno intero non gli era bastato per visitarlo tutto: "Palatium etiam Diocletianii preterire non possum, ubi «urbis opus» habetur. Cuius amplissimam magnitudinem et artificiosissimam et admirabilem compositionis scribere non sufficio. Hoc autem tam spaciose magnitudinis, [est] quod illud in maiori parte diei exacte per totum visere non potui. Ubi tante altitudinis columnas reperi, quod nemo lapillum

usque ad capitale potest proicere. Quorum quamlibet, ut a cardinalis accepi, centum viri vix per annum secare, polire atque perficere potuerunt”; per questo passo e la sua contestualizzazione nello scritto che va sotto il titolo di *Narrazione delle meraviglie della città di Roma*, redatto in una data compresa tra i pontificati di Innocenzo III e Onorio III, o al più tardi al tempo di Gregorio IX (1227-1241), cfr. l’approfondito lavoro di C. NARDELLA, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le «Meraviglie di Roma» di maestro Gregorio*, Roma, 1997, Nuova edizione riveduta ed ampliata, Roma, 2007, pp. 164-165 (per il passo citato e la sua traduzione italiana), e p. 52, note 70-71, sulle Terme di Diocleziano nell’immaginario medievale. Sulle descrizioni di Roma nel Medioevo mi si consenta di rinviare anche a V. LUCHERINI, *Memorie della Roma monumentale, riflessi della politica papale nelle «descriptiones» di Giovanni Diacono e Pietro Mallio dedicate ad Alessandro III*, in *Medioevo: immagine e memoria* (I convegni di Parma, XI), A. C. QUINTAVALLE (a cura di), Milano, 2009, pp. 297-318. Persino Petrarca rimase colpito dall’imponenza monumentale delle Terme di Diocleziano: cfr. M. BETTINI, *Tra Plinio e sant’Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *La memoria dell’antico nell’arte italiana, I. L’uso dei classici*, Torino, 1984, pp. 221-267. Esse furono tra gli edifici più riprodotti dagli artisti di età moderna: cfr. M. SERLORENZI, S. LAURENTI, *Terme di Diocleziano. S. Maria degli Angeli*, Roma, 2002, con un ampio apparato illustrativo.

<sup>22</sup> Sulla storia delle Terme rinvio alla documentata scheda di D. CANDILIO, *Thermae Diocletiani (ad vocem)*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. V. E. M. STEINBY (a cura di), Roma, 1999, pp. 53-58, con bibliografia precedente.

<sup>23</sup> L’espressione sulle colonne “*marmoreis equipollentes*” non potrebbe indicare anche colonne in pietra rivestite di stucco ad imitazione del marmo, come poteva vedersi in molte pareti delle terme di Diocleziano?

<sup>24</sup> Suger, *Œuvres ... op. cit.*, p. 116.

<sup>25</sup> Sui poderosissimi pilastri con colonnette multiple che invece furono costruiti come raccordo tra la nuova facciata e la navata carolingia, cfr. S. McK. CROSBY, *The Royal Abbey of Saint-Denis ... op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>26</sup> E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princeton, 1946, p. 213: “The imaginary Odyssey of these columns would seem to have been patterned on the real Odyssey (certainly well-known to a good Benedictine abbot) of those which had been brought from Rome to Montecassino by Abbot Desiderius in 1066”. Dei numerosi saggi che prendono il esame il pensiero di Panofsky, mi limito a rinviare almeno a P. KIDSON, *Panofsky, Suger and St Denis*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50, 1987, pp. 1-17; P. CROSSLEY, *Medieval architecture and meaning: the limits of iconography*, in *The Burlington Magazine* 130, No. 1019, 1988, pp. 116-121. Una interessante revisione sull’interpretazione filosofica che Panofsky diede della Saint-Denis di Suger, tuttora invece ampiamente accolta da una buona parte della storiografia, si legge in A. SPEER, *L’abbé Suger et le trésor de Saint-Denis : une approche de l’expérience artistique au Moyen Âge*, in *L’abbé Suger, le manifeste gotique de Saint-Denis et la pensée victorine ... op. cit.*

<sup>27</sup> B. BRENK, *Sugers Spolien*, in *Arte medievale* 1, 1983, pp. 101-107, secondo il quale l’intenzione di acquistare colonne antiche corrisponderebbe alla volontà di Suger di schierarsi in flagrante contrapposizione con le abitudini costruttive degli architetti dell’Île-de-France. In quest’ottica la fortunata scoperta della cava di Pontoise, che avrebbe indotto Suger a rinunciare alle colonne romane, avrebbe assunto un significato molto preciso e dirimente ai fini dell’interpretazione del passo: gli architetti locali non avevano alcun bisogno delle colonne antiche, delle quali non sapevano che farsi, e convinsero dunque il loro committente a cercare una cava di marmo nei pressi dell’abbazia. Il riferimento alle colonne antiche sarebbe allora da leggersi in chiave ideologica e le differenze con le azioni compiute da Desiderio di Montecassino sarebbero in fin dei conti ben maggiori delle affinità viste da Panofsky. Dubitava che il racconto di Suger fosse esemplato sulla *Cronaca di Montecassino* anche H. HOFFMANN, *Studien zur Chronik von Montecassino*, in *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 29, 1973, 1, pp. 59-162, in part. p. 85.

<sup>28</sup> Sul diversificato e diversamente funzionale riuso delle spoglie antiche cfr. A. ESCH, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, in *Archiv für Kulturgeschichte* LI, 1969, pp. 1-64; B. BRENK, *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology*, in *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987, pp. 103-109; e i più recenti, *Senso delle rovine e riuso dell’antico*, W. CAPPERI (a cura di), Pisa, 2004 (= *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 4. s., 14, 2002); R. PICONE, *Reimpiego, riuso, memoria dell’antico nel Medioevo*, in *Verso una storia del restauro: dall’età classica al primo Ottocento*, S. CASIELLO (a cura di), Firenze, 2008, pp. 31-60. In generale sull’uso medievale delle colonne rinvio sia all’articolo di É. VERGNOLLE, *La colonne à l’époque romane: réminiscences et nouveautés*, in *Cahiers de civilisation médiévale* 41, 1998, pp. 141-174, sia ai numerosi interventi contenuti nel volume miscelaneo *La colonne: nouvelle histoire de la construction*, R. GARGIANI (dir.), Lausanne, 2008.

<sup>29</sup> F. GASPARRI, *Notes complémentaires*, in SUGER, *Œuvres ... op. cit.*, p. 183.

<sup>30</sup> A questo proposito vorrei sottolineare con particolare evidenza che, al contrario di quanto spesso si legge, non è affatto documentato che Odilone (961-1049), celebre abate di Cluny, avesse fatto venire dall’Italia colonne marmoree. Il suo biografo, Jotsaldo, narra infatti tutt’altra cosa: “*Demonstrat hoc Cluniacus suus principalis locus, in cunctis aedificiis interius et exterius, praeter parietes ecclesiae, ab ipso studiose renovatus, et ornamentis multipliciter adornatus: ubi etiam in novissimis suis claustrum construxit, columnis marmoreis ex ultimis partibus illius provinciae, ac per rapidissimos Durentiae Rhodanique cursus, non sine magno labore, advectis, mirabiliter decoratum: de quo solitus erat gloriari, ut jocundus erat habitus, invenisse se ligneum et relinquere marmoreum, ad exemplum Octaviani Caesaris, quem describunt historiae Romam invenisse lateritium et relinquisse marmoream*” (*Jotsaldi monachi ad Stephanum Pontificem de vita et virtutibus sancti Odiloni abbatis*, in PL 142, coll. 898-939, in part. col. 908). Non posso negare che il riferimento ai corsi dei fiumi attraverso i quali trasportare le colonne possa aver esercitato una suggestione nella memoria di Suger, ma Odilone non fece venire le colonne da Roma; non si trattava sicuramente di colonne monumentali (perché servivano semplicemente per la costruzione di un chiostro, e nessun chiostro per quanto ampio poteva prevedere colonne alte 14 metri); e soprattutto il suo biografo non afferma mai che si trattasse di colonne romane antiche: l’abate di Cluny si procurò delle colonne in marmo provenienti dalla sua stessa provincia (“*illius provinciae*”), non dall’Italia. Jotsaldo dice che Odilone era orgoglioso di quanto era riuscito a fare, ma la sua impresa non è neanche lontanamente paragonabile a quanto Suger aveva in mente di fare. La differenza tra il comportamento di Odilone e il sogno di Suger di avere le colonne delle Terme di Diocleziano è enorme.

<sup>31</sup> Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, F. ACETO, V. LUCHERINI (a cura di), Milano, 2001, pp. 45-46.

<sup>32</sup> M. JURKOVIĆ, *Quelques réflexions sur la basilique carolingienne de Saint-Denis ... op. cit.*

<sup>33</sup> Sul tema dell’ossessione medievale per l’antichità cfr. X. BARRAL i ALTET, *Contro l’arte romanica? ... op. cit.*, pp. 170 ss.

<sup>34</sup> Cfr. H. R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale* (con una presentazione di C. SEGRE), Torino, 1989 (ed. ted. München, 1977).

<sup>35</sup> V. LUCHERINI, *Introduzione*, in Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino (III 26-33) ... op. cit.*, pp. 33-42.

<sup>36</sup> Sui soggiorni italiani di Suger cfr. M. BUR, *L’abate Sugero statista e architetto della luce*, Milano, 1995 (ed. franc. Paris, 1991), p. 100; F. GASPARRI, *Introduction. I. Vie de Suger*, in SUGER, *Œuvres, tome I. Écrit sur la consécration de Saint-Denis ... op. cit.*, pp. XIV-XVI. Oltre che nel gennaio del 1121, per incontrare il papa Callisto II a Bitonto, Suger fu in Italia anche nel 1123, quando già era divenuto abate di Saint-Denis: trascorse a Roma circa sei mesi, assistette al Concilio lateranense che si tenne nel marzo di quell’anno, e visitò i principali luoghi di culto dell’Italia meridionale (Benevento, Salerno, Bari e soprattutto Montecassino). Ne parla lui stesso nella *Vita di Luigi il Grande*: si trattò di un evento cruciale della sua vita.

<sup>37</sup> Cfr. ad esempio L. KUCHENBUCH, *Ordnungsverhalten im grundherrlichen Schriftgut vom 9. bis zum 12. Jahrhundert*, in *Dialektik und Rhetorik im frühen und hohen Mittelalter. Rezeption, Überlieferung und gesellschaftliche Wirkung antiker Gelehrsamkeit vornehmlich im 9. und 12. Jahrhundert*, J. FRIED (a cura di), München, 1997, pp. 175-268, in part. pp. 239-257.

<sup>38</sup> V. LUCHERINI, *Introduzione*, in Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino (III 26-33) ... op. cit.*, p. 34.

<sup>39</sup> Mi riferisco, in particolare, agli studi di Gerhard Oexle e di Mary Carruthers.

<sup>40</sup> "Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae", in *The Historical Works of Gervase of Canterbury*, vol. I, *The Chronicle of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, by Gervase, the Monk of Canterbury, W. STUBBS (ed.), London, 1879, pp. III-XXIX.

<sup>41</sup> Su questo tema mi permetto di rinviare anche a V. LUCHERINI, *Dunstan di Canterbury (959-988) e il mito dell'artista santo nel Medioevo occidentale*, in *Medioevo: arte e storia* (I convegni di Parma, IX), A. C. QUINTAVALLE (a cura di), Milano, 2008, pp. 208-224.

<sup>42</sup> *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae ... op. cit.*, p. 28.

<sup>43</sup> Sulla ricostruzione di Canterbury dopo l'incendio del 1174 e sulla sua adesione a modalità costruttive provenienti dalla Francia, cfr. K. W. SEVERENS, *William of Sens and the Double Columns at Sens and Canterbury*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, pp. 307-313; P. KIDSON, *Gervase, Beckett, and William of Sens*, in *Speculum* 68, 1993, 4, pp. 969-991; P. DRAPER, *Interpretations of the Rebuilding of Canterbury Cathedral, 1174-1186. Archaeological and Historical Evidence*, in *The Journal of the Society of Architectural Historians* 56, 1997, 2, pp. 184-203; *Idem*, *Canterbury Cathedral: Classical Columns in the Trinity Chapel?*, in *Architectural History* 44, 2001, pp. 172-178. Più in generale, si veda R. STALLEY, *L'architecture gothique dans les îles Britanniques : orientations et perspectives de la recherche*, in *Perspective* 2, 2007, pp. 261-280, 331-333.

## GOTIKA JE OBLIK RENESANSE? ANALIZA KONCEPATA STILA PREMA ZAPISIMA OPATA SUGERA

### SAŽETAK

Općenito je uvriježeno mišljenje povjesničara umjetnosti da se ukupnost strukturalnih i formalnih oblika koje još uvijek zovemo "gotička arhitektura", posebice zbog izvanrednoga kritičkog osvrta Giorgia Vasaria (koji ipak pridjev "gotički" nije nikada upotrijebio), prvi put javlja u opatijskoj crkvi Saint-Denis, između tridesetih i četrdesetih godina XII. stoljeća. Unatoč tome raširenom mišljenju i unatoč brojnim studijama na tu temu tijekom protekla dva stoljeća, ostaje ipak otvoreno ne samo pitanje porijekla gotičke arhitekture, nego i s metodološke strane, pitanje njenoga značenja kao novoga stila. Ono što me zanima u ovome radu jest pokušaj da se, na temelju jednoga od najvažnijih tekstualnih izvora XII. stoljeća *Scriptum consecrationis* kojega je sastavio opat Suger (1122.-1151.) ubrzo nakon posvete novoga svetišta

Saint-Denisa 11. srpnja 1144., utvrdi koliko je snažna bila reakcija suvremenika na novitete onoga što danas zovemo gotički stil, i kojim se terminima i formalnim izrazima ta *novitas* prezentirala u tekstovima. Do koje je mjere slavni naručitelj nove zapadne strukture i novoga istočnog kora Saint-Denisa bio svjestan da prisustvuje rađanju novoga načina građenja? Do koje je mjere taj novi stil prolazio kao vrsta obnove antike? I ponajviše, koliko se to shvaćanje noviteta zajedno s obnovom može razaznati iz slavnihih spisa koje je Suger vlastoručno sastavio. U ovome je radu Sugerov tekst interpretiran na novi način u odnosu na prethodna čitanja te se predlažu nova tumačenja njegovih riječi.

*Prevela: Ivana Karlić*