

Ludo Milis

Il linguaggio dell'arte

[A stampa in *Monaci e popolo nell'Europa medievale*, Torino 2003 © Giulio Einaudi editore s.p.a. - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali"]

1. Il duplice significato dell'arte.

È difficile, per chi ha appena varcato la soglia del terzo millennio, percepire quello che il linguaggio dell'arte ha rappresentato per l'uomo del Medioevo. Viaggiando attraverso l'Europa, ci si può sentire spesso conquistati dalla bellezza dei monumenti e delle sculture medievali, dalla ricchezza delle miniature e degli affreschi. Ma, al di là di questa impressione, ci si sente perlopiù sprovveduti circa il significato profondo da dare a queste realizzazioni, pratiche e insieme artistiche, materiali e insieme spirituali. Per noi, *ars* significa arte, espressione di un'esperienza estetica, mentre nel Medioevo *ars* alludeva ad artigianato, nel senso di capacità professionale, e con una duplice connotazione: l'abilità ordinaria del fabbro o del tessitore come la maestria più raffinata dell'orafo o del creatore di arazzi.

In origine, il termine «arte» faceva riferimento a un rapporto tra produttore e prodotto - solo in seguito avrebbe anche designato il rapporto tra consumatore e prodotto. Quello che appariva semplice artigianato, in particolare l'abilità necessaria per fabbricare un qualsiasi artefatto, finiva per diventare un metro di valutazione della trasmissione artistica. Gli storici dell'arte faticarono non poco ad assimilare una simile modifica semantica, essendosi sempre interessati - fin dalle origini della storia dell'arte come disciplina scientifica - esclusivamente ai contenuti estetici. Per cui «artistico» ed «estetico» divenivano, a torto, sinonimi. Oggi, finalmente, la maggioranza degli studiosi è in grado di assegnare un diverso significato e contenuto alla disciplina: un mutamento la cui portata si potrebbe cogliere attraverso l'esempio dell'archeologia. L'archeologia non fa più scavi per trovare una statua, una in più, con la quale andare ad arricchire le collezioni di questo o quel museo e attirare lo sguardo di ammirazione dei visitatori in cerca di bellezza, bensì per sondare la stratigrafia del suolo e farsi così un'idea del contesto storico della società nella quale, e per la quale, gli oggetti ritrovati furono fabbricati e utilizzati.

Per effetto di questa divergenza d'opinioni sull'arte, la questione del significato sociale dell'arte monastica è rimasta sospesa. Che cosa valutare, infatti? L'abilità, o quella che siamo soliti chiamare bellezza? Ancora: il nostro interesse va alla valutazione del suo valore nella e per la società di un tempo o alla sua importanza di patrimonio lasciato in eredità ai posteri?

L'anonimato che caratterizza quasi tutta la produzione artistica medievale, così come ci è pervenuta, trova la sua spiegazione in quanto abbiamo appena detto: l'artista è un artigiano, in senso etimologico come in senso mentale. È raro, soprattutto fuori d'Italia, trovare, nei secoli XII e XIII, il nome di qualche artista. Per cui quel *Gislebertus*, scultore della cattedrale di Autun, il nome del quale si legge, per un caso eccezionale, su un capitello e a proposito del quale non disponiamo di altri dati, è diventato un nome famoso nella storia dell'arte. L'anonimato degli artisti, peraltro, non vuol dire affatto che essi non fossero fieri di se stessi e convinti del valore delle loro opere. L'*artifex* - etimologicamente, «chi fa dell'artigianato» - è sicuro del suo mestiere e, se è scultore, taglia la pietra con la stessa padronanza dei colleghi del Rinascimento. Tuttavia il suo atteggiamento nei confronti della scultura e il significato sociale che le attribuisce sono differenti. Se è vero che l'anonimato dell'artista medievale è quasi completo, è anche vero che la tesi secondo la quale il senso della collettività avrebbe fatto perdere agli artisti la propria identità è divenuta un cliché che rischia di falsare la realtà. La società medievale - al cui interno non mancava chi era in grado di valutare - sapeva distinguere chiaramente tra gli artigiani buoni e quelli mediocri, e giudicare e apprezzare almeno quanto altre società. Si apprezzava insomma la qualità individuale anche se il nome dell'artista compare di rado nei documenti e ancora più di rado sull'opera stessa. Come accadeva per la produzione letteraria, l'autore non rivendicava o non si riservava alcun diritto circa il proprio lavoro. L'abbiamo visto nel capitolo II: i testi, una volta scritti e fatti circolare, potevano essere copiati, compilati, adattati o plagiati senza alcuna implicazione negativa, dunque senza alcun motivo di biasimo. Detto altrimenti: la qualità della persona è importante, ma non necessariamente il suo nome.

Purtroppo, questo atteggiamento nei confronti dell'anonimato ostacola lo studio del ruolo svolto dai monaci nel campo dell'architettura e delle arti decorative.

2. Lo spazio e l'immagine.

Per la valutazione dell'impatto del monachesimo sulla società, in particolare sulle «persone comuni», l'architettura sembra fornire un numero maggiore di indizi rispetto alla decorazione. Costruire corrisponde infatti a uno dei bisogni fondamentali dell'uomo - dell'uomo in rapporto con il suo ambiente. Ad esempio, egli deve provvedere a costruirsi un riparo contro le intemperie, gli altri uomini e gli animali. L'architettura monastica soddisfaceva solo questa esigenza di sopravvivenza? La risposta è evidentemente negativa: essa serviva di lode a Dio e organizzava, a livello logistico, la liturgia e la vita dei monaci. Il che spiega la sostanziale differenza dalle tecniche architettoniche applicate per altri tipi di costruzione.

Nelle zone in cui la pietra naturale era rara o assente, e, di conseguenza, cara, gli edifici ecclesiastici erano praticamente le uniche costruzioni in materiale durevole a essere recuperate, almeno nell'alto Medioevo. Anche se non si tratta di un esempio strettamente monastico, citiamo la chiesa parigina di Saint-Étienne - prefigurazione merovingia della cattedrale di Notre-Dame -, della quale possiamo visitare i resti sotto il sagrato di Notre-Dame. Un altro caso è quello della cappella palatina di Acquisgrana, fatta costruire da Carlo Magno in gran parte grazie al recupero di materiale romano, mentre il resto del palazzo, il quartiere degli alloggi e le parti destinate all'amministrazione, era costruito in legno o con un misto di argilla e paglia. Il complesso risulta comunque eccezionale, trattandosi - per l'intero periodo anteriore all'XI secolo - del modello architettonico più elaborato a Nord delle Alpi, e dell'espressione più alta e significativa della volontà imperiale.

Malgrado le numerose costruzioni civili in pietra, il paesaggio architettonico rimaneva dominato dalle costruzioni ecclesiastiche, e monastiche in particolare. Pensiamo all'abbazia di Saint-Riquier, in Piccardia. Essa non ha resistito, nella sua originaria forma carolingia, alle devastazioni e alle modifiche posteriori, ma un'illustrazione di epoca moderna ne restituisce l'antico aspetto medievale: un complesso monastico assai vasto, composto di tre chiese e molti alloggi annessi, in grado di ospitare trecento monaci e novizi. Il «Piano di San Gallo», anch'esso di età carolingia, appare ancora più notevole. Il nome è legato all'abbazia di San Gallo in Svizzera, e non è accertabile se il disegno sia stato approntato lì o altrove. Il progetto architettonico è rivelatore della mentalità monastica e delle esigenze abitative che essa comportava. Siamo di fronte a un complesso sistema di edifici, nel quale il disegno della chiesa abbaziale e delle costruzioni conventuali si allarga fino a comprendere una serie di laboratori. Si cercava così di creare uno spazio - adibito al culto, alle abitazioni e all'attività economica - totalmente autonomo rispetto a quello occupato dalla comunità laica, realizzando in tal modo il modello di autosufficienza perseguito dal monachesimo. Le costruzioni dovevano esprimere il significato stesso del monachesimo, «una fortezza isolata nella quale i monaci potessero celebrare i loro uffici spirituali senza essere esposti alla contaminazione con il mondo secolare»¹. Un altro esempio è quello del complesso monastico di Reichenau, sul Lago di Costanza, di cui restano in piedi tre chiese, ma non le costruzioni conventuali coeve (X secolo).

Potremmo aggiungere altri esempi, che tuttavia non modificherebbero sostanzialmente la tesi complessiva secondo la quale, di quel lontano periodo, le costruzioni di origine monastica sarebbero praticamente le uniche sopravvissute, in un contesto nel quale le possibilità di conservazione degli edifici religiosi superavano di gran lunga quelle relative ad altri tipi di costruzione. Evidentemente la preservazione o la distruzione di tali edifici sono dipese dalla stessa combinazione di circostanze esterne e interne che ha determinato la conservazione dei documenti scritti. Le uniche differenze sono dovute al tipo di calamità, alla continuità dell'istituzione in quanto tale, alla sua funzione, ai materiali, ecc.

La motivazione di fondo, l'unica veramente strutturale, di questa ricca attività architettonica era la *laus Dei*, la lode di Dio. In altre parole, la ricerca dell'Eternità creava edifici per l'Eternità, così come ci si serviva della scrittura per preservare per sempre parole di verità. La casa del Signore era l'unica degna di stabilità e solidità, come se il rispetto del voto di stabilità fosse reso più facile dalla

durata della costruzione. Un novizio, fin dal suo ingresso nel monastero, poteva così sentirsi rafforzato nella sua scelta ideale, una scelta nella quale perseverare fino alla morte, dopo una vita vissuta nella pace del Signore e nella calma del chiostro. Solo l'incertezza dei tempi avrebbe potuto turbarne l'attesa.

Salvo casi eccezionali, l'architettura ordinaria era invece realizzata con materiali effimeri, in regioni in cui la pietra naturale mancava o era disponibile solo a prezzo di trasporti costosi. Per lungo tempo, in aree assai estese del continente europeo, il villaggio dell'alto Medioevo si presentò come un agglomerato di ricoveri precari più che di vere e proprie abitazioni, non quindi con l'aspetto di una struttura stabile ma con quello mutevole delle terre messe a coltura, che cambiavano col variare delle necessità biochimiche. Costruire per durare era cosa poco comune nei primi secoli del Medioevo, e, per giunta, estranea alle tradizioni dei popoli germanici, slavi e celtici. Un fatto che determinò, a quanto sembra, la perdita del sapere architettonico antico, non tanto per effetto della presunta decadenza dei «barbari» quanto di un cambio di priorità nel momento in cui gli stessi vennero a contatto con le civiltà continentali. Per cui l'architettura stabile divenne superflua, insolita e rara. L'esperienza e l'abilità andarono perdute, tanto che in età carolingia e postcarolingia costruire significò molto spesso saccheggiare vecchie sedi per reimpiegare i resti materiali di un passato idealizzato. A parte l'esempio già ricordato della cappella palatina di Acquisgrana, si verificarono molti altri casi del genere, in Italia come nel Sud della Francia.

Come spiegare allora l'esistenza di certi maestosi e splendidi monumenti di stile romano? Chi erano gli architetti? Le nostre informazioni sono scarse e le opinioni degli storici dell'arte contraddittorie. Cluny è l'esempio più grandioso di questa sontuosità architettonica. Nell'arco di duecento anni, dal X secolo all'inizio del XII, si succedettero tre complessi monastici, uno più spazioso e impressionante dell'altro, per testimoniare come la fiducia nel proprio operare si fosse accresciuta rispetto al livello raggiunto in precedenza. Tanto che, per un certo periodo, si ritenne di poter parlare di stile cluniacense, come se le autorità centrali dell'ordine avessero voluto imporre, per rispecchiare il loro modello di gestione autocratica, un proprio stile architettonico. E se oggi non ci si esprime più in questi termini, si riconosce comunque la possibilità di distinguere aree estetiche diverse con caratteristiche comuni.

Nel XIX secolo, in presenza di un romanticismo che esaltava in ogni modo l'esistenza di una solidarietà religiosa medievale, si arrivò a pensare che i monaci avessero costruito i monasteri con le proprie mani. Oggi nessuno lo crede più, almeno per quanto riguarda i cluniacensi e altri benedettini «neri». In effetti, non si vede come piccole comunità, normalmente un abate accompagnato da dodici monaci o poco più, potessero integrare nel programma di lavoro manuale prescritto dalla Regola attività di simile portata, né come si sarebbe potuta trovare l'esperienza professionale richiesta in seno a un gruppo di monaci numericamente limitato e inadatto al difficile compito sia per l'elevata origine sociale, sia per la pratica del digiuno, sia per l'appartenenza a fasce d'età molto differenti. A San Gallo, ad esempio, i documenti ci rivelano che il re stesso inviò sul posto degli artigiani, anche se l'informazione non consente di definirne con precisione le responsabilità e le competenze. Le abbazie svolgevano quindi un ruolo attivo nel mercato del lavoro. Si trattava però di un ruolo temporaneo, nel senso che l'attività dei cantieri dipendeva da numerosi fattori: i mezzi finanziari, l'ambizione dei programmi e il rischio sempre presente di calamità devastatrici.

Il mondo monastico non esercitò alcun monopolio in materia di sapere architettonico, e pare più realistico attribuire tali conoscenze a un mondo laico che non a comunità di monaci praticanti la stabilità, come appunto erano i monaci benedettini tradizionali. Diversamente valutabile è invece l'atteggiamento dei cistercensi. Alcune indicazioni, infatti, fanno ritenere che, almeno nel XII secolo, membri appartenenti alla comunità cistercense costruirono con le proprie mani i loro monasteri, mentre altre testimonianze attestano la presenza di lavoratori pagati. Nel primo caso è difficile non pensare, in particolare, ai frati conversi, che lavoravano all'ombra dei monaci e contribuivano ad assicurare l'autosufficienza dell'abbazia. Ad ogni modo, anche se è plausibile che i conversi si spostassero per l'occasione da un'abbazia all'altra - in seno all'ordine cistercense risultano delle proteste contro questa abitudine -, è verosimile che solo degli esperti in questa o

quell'attività potessero godere di una condizione di mobilità. In altri termini, il fatto che l'architettura di origine benedettina o cluniacense, priva di una pianificazione regolare, lasciasse il posto a un tipo di architettura pienamente rispondente a un modello prefissato significava una modifica del sistema di assunzioni dei lavoratori. «Modello», perché le abbazie cistercensi rivelarono in effetti caratteristiche molto simili, dalle quali emerge facilmente il progetto di lavoro: ad esempio, dalla posizione del refettorio, che si allunga perpendicolarmente sul fianco sud del chiostro. A un certo punto, i lavoratori locali, reclutati sul posto, venivano evidentemente sostituiti o rimpiazzati dai conversi interni all'abbazia. Il fatto poi che anche il reclutamento dei conversi avesse luogo a livello locale, salvo forse nella fase iniziale della storia dell'ordine, conferma che l'influenza esercitata dalle abbazie su assunzioni di tipo abbastanza generico - laici qualsiasi con i loro manovali, destinati a essere sostituiti dai conversi - fu estremamente circoscritta. Le esigenze delle comunità cistercensi, e il modo in cui esse funzionavano, restrinsero dunque entro limiti ben precisi l'influenza monastica sulla società esterna.

Restano da risolvere questioni di fondo come quelle dell'identità o dell'estrazione sociale degli architetti, i quali, in alcuni casi, furono sicuramente monaci o abati. Da un'analisi della struttura spirituale dello spazio - il concetto di unità architettonica e decorativa modellato dall'ideale monastico attraverso la liturgia, la vita conventuale, il simbolismo - e dunque della struttura delle costruzioni, in particolare delle chiese, risulta infatti evidente come essa dovesse essere concepita da un monaco o, per quanto riguarda i cistercensi, da un ordine.

Diamo ora una valutazione dell'importanza dell'architettura monastica per la società. A livello locale, come s'è visto, non poté non verificarsi una ricaduta sui livelli di assunzione dei laici, anche se essa si affievolì a partire dal momento in cui i cistercensi cominciarono a servirsi dei conversi. Quanto all'architettura privata, gli esempi monastici non esercitarono alcuna influenza. Le casupole dei contadini non potevano certo ispirarsi all'elaborata architettura delle abbazie. Gli scopi e i mezzi appartenevano decisamente a ordini diversi di grandezza. E le costruzioni pubbliche? Anche qui non si sentiva alcun bisogno, salvo casi eccezionali, di costruire edifici tanto vasti, onde esaltare il potere pubblico e dare lustro alla sua autorità - potere che, per il periodo anteriore al XIII secolo, mostrò tutta la propria debolezza. Quando ormai le chiese, utilizzate in determinate occasioni per organizzarvi attività secolari, venivano costruite in pietra, i castelli continuavano a essere edificati in legno e circondati da fortificazioni di terra: strutture non poco vulnerabili, soprattutto se pensate per la difesa. La vita eterna aveva evidentemente molto più valore della morte terrena, tanto che il loro reciproco antagonismo non poteva non tradursi in forme tangibili. Nei momenti di pericolo, tuttavia, la cinta muraria del monastero poteva aprirsi; e i monaci, facendo appello alla virtù spirituale della solidarietà verso il prossimo, potevano prestare soccorso al popolo che cercava un riparo al suo interno. Puntualmente, i documenti dell'abbazia di Vézelay ci informano che la cittadella costruita dall'abate e dai monaci serviva «alla protezione di coloro che vi viv[eva]no e di coloro che vi cerc[av]ano rifugio provenendo da fuori»². Un tema, quello della difesa, sul quale intervenivano anche considerazioni di ordine economico, come la protezione - e la conservazione - di strade utili ed efficaci, aperte sia dall'uomo che dagli animali.

La scultura, la pittura e l'oreficeria sono gli elementi costitutivi della decorazione dello spazio architettonico. Essi sono frutto dell'immaginazione; e san Bernardo, nella sua Apologia, non mancò di criticare l'arte tradizionale monastica, la quale, a suo parere, distoglieva l'attenzione dei monaci dall'essenziale - la preghiera come strumento di unione con Dio - per volgerla verso un mondo di mostri e di animali ibridi. Bernardo arrivava persino a chiedersi se chi vi si dedicava non provasse un senso di vergogna e, a suo modo, si poneva questa domanda: la decorazione rispecchia davvero il compimento di un disegno, arricchisce davvero il significato di una costruzione volta alla glorificazione del Signore? I due atteggiamenti, quello di chi esalta il valore della decorazione e quello di chi lo rinnega, non sono che due manifestazioni, per quanto contraddittorie, di un'unica mentalità: la mentalità medievale che cerca ovunque Dio e il mondo trascendente. San Bernardo e, sulla sua scia, i cistercensi non facevano che perseguire il rifiuto della materia, delle cose terrene, mirando alla restaurazione dell'ideale - secondo loro smarrito - dell'unità tra Dio e uomo.

Le strane figure scolpite sui capitelli dei chiostri evocavano un mondo primitivo, un mondo in cui, ancora provvisoriamente, la finzione si mescolava alla realtà. Fuse insieme, finzione e realtà si

proiettavano in una *no man's land* in cui il mondo reale e realmente minaccioso si confondeva con un altro universo, fittizio e immaginario ma non meno minaccioso. Per l'uomo medievale i due mondi coincidevano. La sua fu una fede alimentata in gran parte, e per lungo tempo, dall'atmosfera terrificante diffusa dall'Apocalisse, libro biblico, di verità divina: dunque, una fede intessuta di immagini concrete, in un mondo in cui realtà e finzione erano tutt'uno. L'uomo del Medioevo credeva davvero nell'esistenza e nell'onnipotenza di diavoli ripugnanti e mostri bizzarri, assecondando un atteggiamento che lo faceva radicalmente diverso da quello che sarebbe stato l'uomo del Rinascimento, un periodo in cui più nessuno accetterà l'esistenza degli antichi dèi - esistenza che tuttavia continuerà a essere rappresentata dai pittori, in forme molto realistiche e ispirate.

3. *Un'arte funzionale.*

L'ars medievale significava dunque maestria, artigianato. Una connotazione linguistica che chiarisce come la sua forza creativa non traesse alimento dalla nozione di arte per l'arte ma dall'oggetto finale. L'arte decorativa poneva in primo piano l'oggetto per il quale se ne prevedeva l'applicazione, così come accadeva al capitello o alla chiave di volta per gli elementi di fondo della stabilità architettonica, o ai fonti battesimali e al calice per gli accessori indispensabili alla liturgia. La decorazione ne esaltava l'essenza stessa. Basti pensare ai superbi fonti battesimali in bronzo di Reinier de Huy, oggi nella chiesa di San Bartolomeo a Liegi, ove è rappresentato il battesimo di Gesù nelle acque purificatrici del Giordano. Essa poteva inoltre costituire un fattore di insegnamento: aiutare l'osservatore a immaginare parole e intuire immagini, mostrandogli come avrebbe dovuto raffigurarsi Dio, la Santa Trinità, la Vergine Maria e i santi, e anche come avrebbe dovuto pensare all'Inferno e ai diavoli, nella loro terrificante realtà. L'impatto sociale di tali suggestioni - e qui impatto sociale sta per stimolo alla devozione - rimane tuttavia incerto, mentre risulta del tutto evidente la dimensione socioeconomica del fenomeno, una dimensione che non sfuggiva neppure agli artigiani specializzati di allora.

Da un punto di vista materiale, era facile accostare certi elementi decorativi e quindi integrare il messaggio in essi contenuto, ma era difficile che dal loro insieme scaturisse un disegno pedagogico. Cerchiamo di essere pratici: i capitelli si trovavano in alto e l'illuminazione delle chiese era scarsa - ... e le persone iniziarono a portare gli occhiali solo dal XV secolo -; l'ufficio liturgico si celebrava nella «clausura» di un cuore impenetrabile, lontano dal popolo, ammesso che si accettasse la presenza del popolo...; e poi quante volte nel corso della loro vita uomini e donne erano passati sotto il porticato dei grandi monasteri e avevano contemplato lo splendore dei loro tesori decorativi? E qualora lo avessero fatto, che cosa avevano provato in quel momento? Certamente e soprattutto paura, paura per quel mondo immaginario di mostri concepiti come esseri reali. Quella paura in virtù della quale ci si augurava che il popolo si avvicinasse a Dio, grazie all'intercessione dei santi. E i fedeli capivano il messaggio? Anche qui, pensando al carattere esoterico del simbolismo attraverso il quale esso trovava espressione, siamo propensi ad avanzare delle riserve. E di che cosa serbavano memoria? Forse dell'atmosfera di un solo momento, anche se intenso e spesso indimenticabile, quell'atmosfera magari vissuta in occasione della visita a un santuario, dove si erano inginocchiati dinanzi al sarcofago di un santo venerabile. Pensiamo, ad esempio, a quella santa Fede esposta nella superba abbazia di Conques, una statuetta d'oro decorata di pietre preziose.

Nella sua Apologia, san Bernardo deplorò il costo della decorazione delle chiese: «Perché non si prova ritegno almeno per le spese?»³. Dove convergono, di nuovo, due aspetti contraddittori di un unico sentimento religioso, tipico del Medioevo, e di un unico pensiero. Per gli uni la lode incessante di Dio doveva accompagnarsi alla manifestazione di una grande bellezza; per gli altri, non si doveva consentire alcuna manifestazione che potesse distrarre il fedele dalla sua sostanziale identificazione con Dio. La realtà del mondo secolare era più prosaica. I castelli erano poco o nulla decorati, o lo sarebbero stati solo più tardi e meno sontuosamente, anche quando si sarebbero trasformati in comodi palazzi. Insomma, le persone semplici conoscevano soltanto la loro chiesa parrocchiale. E si limitavano a recepire il messaggio illustrato dai suoi affreschi, dalle sue sculture o dalle sue vetrate, se la chiesa ne aveva... Era, per tanti motivi, un messaggio povero: per la

portata del loro sguardo, per la semplicità del loro spirito o per le spiegazioni troppo schematiche di un clero parrocchiale poco acculturato.

In un simile contesto, le influenze tematiche e stilistiche del monachesimo agivano, in genere, solo a livello regionale. Il linguaggio artistico trasmesso da modelli lontani aveva scarsa o rara diffusione, benché vi siano casi che provano il contrario: ad esempio, non è difficile riscontrare un'influenza cluniacense in certe opere d'arte spagnole.

4. I misteri dei simboli.

Nelle pagine precedenti abbiamo implicitamente interpretato l'influsso del monachesimo sulla società dell'epoca, e non sul patrimonio lasciato in eredità ai posteri. Trova così giustificazione il nostro silenzio a proposito delle illustrazioni dei libri, illustrazioni che costituiscono la ricchezza dei manoscritti ma spiegano anche la loro rarità, e di conseguenza la loro sostanziale inaccessibilità. I libri appartenevano alla biblioteca e lì trovavano la loro collocazione, ma, quando si trattava di esemplari raffinati, ornati di miniature, metalli o pietre preziose, appartenevano perlomeno al tesoro. E il tesoro e la biblioteca fungevano praticamente da reliquiari, all'interno di quei reliquiari che erano già di per sé le abbazie. Per cui, una volta riconosciuto ai manoscritti l'indubbio valore di squisite testimonianze del processo artistico in atto, va anche detto che la loro influenza sull'artigianato o sulle concezioni estetiche della gente comune fu inesistente.

I monasteri, perlomeno, potevano essere visti e frequentati, le sculture e le vetrate essere occasionalmente «lette», ma, per quanto riguardava le miniature nascoste, il discorso era completamente diverso. Era un'arte segreta, che presupponeva un'elaborazione minuziosa e una concentrazione dolorosa, nel vero senso della parola. Eseguita il più delle volte nel quadro del lavoro manuale imposto dalla Regola, essa si offriva come diretta testimonianza della *laus Dei*. Le miniature evidenziavano a un tempo l'attività dello scrivere e la ricerca dell'Eternità. In questo senso, l'espressione «lavoro certosino» ha davvero una sua ragion d'essere.

Un'altra difficoltà di fondo impediva alle arti decorative, e in parte anche all'architettura, di esercitare un'influenza sulla società. Parliamo del simbolismo. La lettura dei trattati medievali rivela quanto i loro autori si preoccupassero del significato più profondo delle cose. Con il suo impiego di convenzioni legate a colori, numeri, segni e figure, l'intera concettualizzazione mentale del tempo - dunque non solo le abbazie e la loro arte decorativa - era di fatto impregnata di simbolismo. Vigeva la convinzione di poter decifrare e interpretare la struttura fondamentale della Creazione, e di poterla integrare all'interno di un sistema simbolico. Il versetto biblico «Ma tu hai regolato ogni cosa in numero, peso e misura» (Sapienza, 11, 21), citato da sant'Agostino nel suo *De Civitate Dei*, forniva il fondamento scritturale per un simile approccio intellettuale⁴. Sull'argomento, due dei benedettini più noti, il vescovo Isidoro di Siviglia e il monaco Rabano Mauro, avevano scritto, rispettivamente nei secoli VII e IX, dei trattati fondamentali. E l'impiego di numeri simbolici concepiti come caratteri essenziali delle forme architettoniche è effettivamente individuabile nel caso del «Piano di San Gallo», progetto di un monastero ideale.

L'arte decorativa trovava espressione, nella sua globalità, attraverso un vero e proprio «linguaggio simbolico». Per cui, ad esempio, le scene raffigurate sui capitelli potevano, anzi, dovevano essere lette a diversi livelli di comprensione e interpretazione. Due, almeno: il livello letterale, il più evidente ed esterno, quello che rendeva riconoscibile la scena in quanto tale; e il livello simbolico, accessibile solo agli iniziati. I turisti che a volte visitano in gruppi i sublimi complessi abbaziali di Vézelay e Moissac, o altre meraviglie dell'architettura e della scultura romaniche, restano profondamente colpiti da quella che potremmo chiamare la bellezza ingenua e toccante delle sculture, oppure sorridono, giudicandole infantili, delle figure orrifiche che esprimevano il terrore della vita eterna. Per il visitatore comune di otto secoli fa, invece, terrore e realtà convivevano, anche se riusciva a rendersi conto solo del primo livello interpretativo. E noi, come reagiamo? Il simbolismo in sé presupponeva, per l'uomo medievale, una difficile arte intellettuale, una vera e propria scienza, il cui livello superava di gran lunga quello che è oggi alla nostra portata. Ammettendo pure la nostra capacità di intendere il significato di quel simbolismo, si tratta sempre e soltanto di percezioni frammentarie. E in alcuni casi la nostra interpretazione si limita al riconoscimento di un significato premonitore, ad esempio in relazione ai numeri fasti e nefasti.

Per concludere, è difficile sostenere oppure negare che i monaci siano stati gli architetti delle loro abbazie. Sul fatto che il sistema simbolico applicato fosse deciso dai monaci, invece, non sussistono dubbi. La concezione e la decorazione delle abbazie era di loro competenza. Come pure non sussistono dubbi sul fatto - un fatto che stabilisce un rapporto diretto tra livello simbolico e influenza del monachesimo - che il progetto materiale fosse subordinato al progetto spirituale. Il problema più grande, oggi, anche per gli storici dell'arte, resta quello di riuscire a penetrare più a fondo, fino al nucleo del sistema.

In senso generale, il monachesimo non esercitò alcuna influenza significativa sul modo in cui la gente comune rispondeva alle proprie esigenze architettoniche e al loro (eventuale) accompagnamento decorativo, né a livello materiale, né a livello spirituale o funzionale. Erano livelli troppo distanti. Le tecniche di costruzione in uso presso le abbazie contribuirono ben poco alla realizzazione dei progetti civili, salvo nel caso di edifici ambiziosi o dei palazzi del basso Medioevo. L'esoterismo del messaggio decorativo rimaneva incomprensibile per il grosso pubblico e, in definitiva, sia la costruzione che le decorazioni non facevano che esaltare il senso di clausura del monachesimo e la sua ricerca del divino. Non mancano comunque, in contrasto con questa tesi generale, esempi di arte monastica aperti a un pubblico più vasto. Basti pensare agli affreschi presenti in certi priorati, affreschi sicuramente accessibili anche ai fedeli della parrocchia.

Socialmente ed economicamente, l'attività costruttrice dei monaci influenzava il mondo laico se e quando i monaci stessi non vi venivano coinvolti.

Note

1 W. HORN e E. BORN, *The plan of St. Gall. A study of the architecture & economy of, & life in a paradigmatic carolingian monastery*, II, Berkeley (Cal.) 1979, p. 356.

2 *Monumenta Vizeliacensia* cit., n. 5, p. 264, a. 897.

3 *Sancti Bernardi Clarae-Vallensis Opera Omnia* cit., III, p. 106, § 29.

4 B. DOMBART e A. KALB (a cura di), *Sancti Aurelii Augustini De Civitate Dei libri*, Turnhout 1955, p. 350 (Corpus Christianorum. Series Latina, XIV, 2).