

IV. El compromiso de los espectadores medievales hacia las imágenes

Medieval Audience engagement toward images



[Recepción del artículo: 22/06/2021]
[Aceptación del artículo revisado: 25/09/2021]

**SPERIMENTARE, EMOZIONARE, EDUCARE. PER UNA TEORIA DELL'ARTE
DURANTE LA RIFORMA ECCLESIASTICA DEI SECOLI XI E XII**

**EXPERIMENTAR, EMOCIONAR, EDUCAR. PARA UNA TEORÍA DEL ARTE
DURANTE LA REFORMA ECLESIASTICA DE LOS SIGLOS XI Y XII**

STEFANO RICCONI

Università Ca' Foscari di Venezia

stefano.ricconi@unive.it

ORCID ID: 0000-0001-9585-5551

RIASSUNTO

Tra il secolo XI e il secolo XII i teologi della Chiesa interpretarono l'architettura e la decorazione delle chiese in modo allegorico come uno specchio delle conoscenze bibliche e liturgiche. Negli scritti di Bruno di Segni, Onorio Augustodunense e Sicardo di Cremona, la chiesa costituisce uno spazio sacro, un microcosmo che riflette il macrocosmo. Herbert Kessler ha suggerito di identificare in questo contesto una "teoria gregoriana dell'arte". L'articolo riprende le conclusioni di Kessler e argomenta che anche gli scritti di Ugo di San Vittore, di Suger di Saint-Denis e di Bernardo di Clairvaux, rivelano l'attenzione al coinvolgimento dello spettatore nell'ambiente nel quale è immerso. Le opere d'arte accompagnano il fedele in un percorso di conoscenza, lo guidano e lo educano attraverso la partecipazione dei sensi e delle emozioni. La riflessione teorica sull'arte durante la riforma della Chiesa si caratterizza per una progressiva e consapevole attenzione alle pratiche esperienziali dei fedeli/osservatori.

PAROLE CHIAVE: Teoria gregoriana dell'arte, Bruno di Segni, Suger di Saint-Denis, Bernardo di Chiaravalle, Riforma gregoriana, Arte ed esperienza medievale, Arte del XI e XII secolo.

ABSTRACT

Between the eleventh and the twelfth centuries, theologians interpreted allegorically the architecture and decoration of churches as mirrors of biblical and liturgical knowledge. In the writings of Bruno of Segni, Honorius Augustodunensis, and Sicard of Cremona, the church constitutes a sacred space, a microcosm reflecting the macrocosm of the Universe. Herbert Kessler suggested to identify in this literary tradition a "Gregorian theory of art". Developing Kessler's argument, this article argues that also the writings of Hugh of St. Victor, Suger of Saint-Denis

and Bernard of Clairvaux reveal a concern to the active participation of the viewers, immersed in their environment. Works of art, through senses and emotions, accompany, excite, guide and teach the beholders. The theoretical reflection on art in this period is characterized by a progressive and conscious attention to the experiential practices of the beholders.

KEYWORDS: Gregorian theory of art, Bruno of Segni, Suger of Saint-Denis, Bernard of Clairvaux, Gregorian Reform, Medieval Art and Experience, Art of 11th and 12th century.

RESUMEN

Entre los siglos XI y XII, los teólogos interpretaron la arquitectura y la decoración de las iglesias de forma alegórica, como un espejo del conocimiento bíblico y litúrgico. En los escritos de Bruno de Segni, Honorio Augustodunense y Sicardo de Cremona la iglesia constituye un espacio sagrado, un microcosmos que refleja el macrocosmos. Herbert Kessler ha sugerido identificar una “teoría gregoriana del arte” en esta tradición literaria. El artículo retoma las conclusiones de Kessler y argumenta que los escritos de Hugo de Saint-Victor, Suger de Saint-Denis y Bernardo de Claraval también revelan una preocupación por la participación activa de los espectadores en el entorno en el que estaban inmersos. Las obras de arte acompañan a los fieles en un viaje de conocimiento, guiándolos y educándolos mediante la participación de los sentidos y las emociones. La reflexión teórica sobre el arte durante la reforma de la Iglesia se caracteriza por una atención progresiva y consciente a las prácticas vivenciales de los fieles espectadores.

PALABRAS CLAVE: Teoría gregoriana del arte, Bruno de Segni, Suger de Saint-Denis, Bernardo de Claraval, Reforma gregoriana, Arte y experiencia medieval, Arte de los siglos XI y XII.

Tra il secolo XI e il secolo XII i teologi della Chiesa interpretarono l'architettura e la decorazione delle chiese in modo allegorico come uno specchio delle conoscenze bibliche e liturgiche. Negli scritti di Bruno di Segni¹, Onorio Augustodunense² e Sicardo di Cremona,³ la chiesa costituisce uno spazio sacro, un microcosmo che riflette il macrocosmo. Herbert Kessler ha suggerito di identificare in questo contesto una “teoria gregoriana dell'arte” che

¹ BRUNO SIGNENSIS, *De sacramentis ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina* (d'ora in poi *PL*), 165, cc. 1089B-1110A; BRUNO SIGNENSIS, *De figuris ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, cc. 875A-902B; BRUNO SIGNENSIS, *De ornamentis ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, cc. 901B-942D. Su Bruno di Segni la *renovatio ecclesiae*, si vedano: L.I. HAMILTON, “To Consecrate the Church: Ecclesiastical Reform and the Dedication of Churches”, in *Reforming the Church before Modernity: Problems, Patterns and Approaches*, C.M. BELLITTO, L.I. HAMILTON (eds.), Aldershot, 2005, pp. 105-137; S. RICCIONI, *Il mosaico di S. Clemente a Roma. Exemplum della chiesa riformata*, Spoleto, 2006; H.L. KESSLER, “A Gregorian Reform Theory of Art?”, in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, J. ENCKELL JULLIARD, S. ROMANO (eds.), Roma, 2007, pp. 25-48; L.I. HAMILTON, *A Sacred City: Consecrating Churches and Reforming Society in Eleventh-Century Italy*, Manchester, 2010. Questo lavoro è una versione rivisitata della ricerca pubblicata in S. RICCIONI, *The Visual Experience of the Triumphant Church. The Mosaic of S. Maria in Trastevere*, Roma, 2021.

² HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *De gemma Animae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 172, cc. 541-738.

³ SICARDUS CREMONENSIS, *Mitrale seu De officiis ecclesiasticis summa*, MIGNE (a cura di), *PL*, 213, cc. 13-433.

concepiva la decorazione delle chiese come strumento pedagogico, conversione ed elevazione spirituale.⁴ Qui tenterò di proseguire il percorso tracciato da Kessler, *si parva licet componere magnis*, per verificare l'esistenza e precisare i contorni di un'arte connessa alla riforma ecclesiastica.

BRUNO DI SEGNI E PIER DAMIANI

Bruno di Asti (1048 ca.-1123), eletto vescovo di Segni da Gregorio VII, fu tra gli ispiratori dei principi ideologici della Riforma,⁵ partecipò al violento dibattito contro Berengario di Tours e la sua dottrina eucaristica.⁶ Cancelliere e bibliotecario della Chiesa con Vittore III ed elettore di Urbano II, con quest'ultimo partecipò al concilio di Clermont dove venne decisa la prima crociata in Terrasanta. Nel 1105 si ritirò nel monastero di Montecassino dove venne eletto abate nel 1107. Dopo il contrasto con Pasquale II e l'abbandono della carica di abate si ritirò a Segni, dove morì nel 1123.⁷

Bruno di Segni descrisse l'edificio ecclesiastico come un universo simbolico, suggerendo un confronto tra architettura, arredi liturgici, decorazione, simbolismo biblico, e la Chiesa come istituzione storica e spirituale, comprendendo anche i suoi componenti. Le sue numerose opere erano molto diffuse durante il Medioevo, soprattutto in ambiente monastico e trattavano con estremo rigore i temi più cari alla Riforma: i costumi del clero, le interpretazioni della Bibbia, e la simbologia dei misteri della liturgia. Nel *De Sacramentis ecclesiae*⁸ e nelle *Sententiae*,⁹ Bruno, facendo ricorso alle figure della Retorica, ci fornisce un'attenta e dettagliata corrispondenza tra architettura, arredi liturgici, elementi decorativi ed universo simbolico della Bibbia.¹⁰

Nel *De sacramentis ecclesiae*, le qualità mistiche e storiche della Chiesa si rispecchiano nell'edificio: Gesù e i profeti sono le fondazioni;¹¹ gli apostoli sono le colonne;¹² i Padri della

⁴ KESSLER, "A Gregorian Reform Theory of Art?", p. 36.

⁵ Sulla vita e le opere di Bruno di Segni, si vedano: R. GRÉGOIRE, *Bruno di Segni. Exégète médiéval et théologien monastique*, Spoleto, 1965; H. HOFFMANN, "Bruno di Segni", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma, 1972, pp. 644-647; B. NAVARRA, *S. Bruno Astense, vescovo di Segni e abate di Montecassino*, Roma, 1980.

⁶ O. CAPITANI, "Per la storia dei rapporti tra Gregorio VII e Berengario di Tours", in *Studi gregoriani per la storia*, VI (1959-1961), pp. 99-145: 127-130.

⁷ GRÉGOIRE, *Bruno di Segni*; HOFFMANN, "Bruno di Segni"; F. CIPOLLINI (ed.), *Bruno di Segni (1048-1123) e la chiesa del suo tempo*, giornate di studio (Segni, 4-5/11, 1999), Venafrò, 2001.

⁸ BRUNO SIGNENSIS, *De sacramentis ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, cc. 1089B-1110A.

⁹ BRUNO SIGNENSIS, *De figuris ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, cc. 875A-902B; BRUNO SIGNENSIS, *De ornamentis ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, cc. 901B-942D.

¹⁰ Si veda al riguardo il commento di HAMILTON, *A Sacred City*, pp. 172-179.

¹¹ BRUNO SIGNENSIS, *De sacramentis ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, c. 895C: *Habet igitur Ecclesia fundamentum, apostolos videlicet et prophetas, et Jesum Dominum et Salvatorem nostrum, fundamentorum omnium fundamentum.*

¹² BRUNO SIGNENSIS, *De figuris ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, c. 896A: *Habet autem et columnas, quales Petrus, Jacobus et Joannes fuerunt, qui Ecclesiae columnas ab ipso Apostolo vocantur. Has autem columnas illae duae columnae significabant, quae ante fores templi stabant, quarum altera Jachim, altera Booz vocabatur. Has et istae columnae significant, quas hos parietes sustinere videtis.*

Chiesa sono le finestre;¹³ e la congregazione dei santi è rappresentata dalle mura.¹⁴ L'unità della chiesa si basa sulla concordia e la pace, come esempio per il fedele.¹⁵ “Nella casa del Signore nulla deve apparire fatuo o stolto, turpe o immondo”.¹⁶ E ancora, nel *De figuris ecclesiae*, Bruno ribadisce che: “Nel tempio nulla è ozioso; tutto ciò che è scritto o scolpito è scritto per la nostra istruzione. I muri stessi ci insegnano e, in un certo senso, ci parlano”.¹⁷

L'attenzione all'arte era rivolta non tanto agli aspetti estetici ma a quelli didattici, concezione presente anche nelle opere del più famoso Pier Damiani (1007-1072). L'opera di quest'ultimo spazia dai trattati teologici ed ecclesiologici, ai sermoni, alle vite dei santi e annovera anche un cospicuo epistolario.¹⁸ Famosa è la lettera in risposta a Desiderio abate di Montecassino che gli chiedeva, non senza sorpresa, perché le rappresentazioni tardoantiche raffigurassero Paolo alla destra di Cristo e Pietro alla sua sinistra, quando sembrerebbe invece più appropriato il contrario. La replica di Damiani si basa sul fatto che questa disposizione degli apostoli si trovava già nelle decorazioni paleocristiane del tempo di Costantino e S. Silvestro.¹⁹ Il richiamo alla tradizione e alla sua *auctoritas*, rappresentata dai monumenti antichi, basta quindi per giustificare apparenti “anomalie” iconografiche e per renderle normative.²⁰ Pier Damiani e Desiderio erano in stretto contatto anche durante la costruzione della basilica di Montecassino; il sermone che Damiani scrisse in occasione della dedica della chiesa evocava i temi della riforma quale, ad esempio, il ritorno alle antichità dei primi cristiani.²¹

L'amicizia e lo scambio continuo tra i due sono dimostrati anche dal Bestiario che Pier Damiani inviò all'amico abate ad uso della comunità monastica. Gli animali infatti sono *exem-*

¹³ *Ibidem*, c. 896B: *Per fenestras vero episcopos et doctores omnesque alios intelligere possumus, quorum doctrina et exemplis haec domus Domini illuminatur. Ad hoc enim fenestrae fiunt, et hoc illarum officium, et haec utilitas est, ut luminis claritatem praebeant et tenebrarum caliginem pellant.*

¹⁴ *Ibidem*, c. 896A: *Per lapides autem quibus parietes construuntur, omnis haec populi multitudo significatur.*

¹⁵ *Ibidem*, c. 896B: *Sicut enim sola pax et concordia hos lapides ligat, ita sola discordia eos dissociat. Isti igitur parietes nos doceant; isti lapides nos instruant, qualiter nos diligere et pacem et concordiam tenere debeamus.*

¹⁶ BRUNO SIGNENSIS, *De ornamentis ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, c. 940C: [...] *nihil fatuum et stultum, nihil turpe et immundum in domo Dei apparere debet.*

¹⁷ BRUNO SIGNENSIS, *De figuris ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, cc. 886C-886D: *Nihil in templo otiosum est; quaecunque scripta, vel sculpta sunt, ad nostram doctrinam scripta sunt. Ipsi parietes nos docent, et quodammodo loquuntur nobis.*

¹⁸ Su Pier Damiani, si vedano: J. LECLERCO, *Saint Pierre Damien ermite et homme d'Église*, Roma, 1960; G. FORNASARI, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli, 1996; U. LONGO, *Come angeli in terra. Pier Damiani, la santità e la riforma del secolo XI*, Roma, 2012; IDEM, “Pier Damiani”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma, 2015, pp. 303-312, con rimando alla bibliografia precedente. Sull'epistolario di Pier Damiani, si vedano le edizioni: PETRUS DAMIANUS, *Epistulae (I-LXVII)*, in *Opere di Pier Damiani*, I, 1-3, G.I. GARGANO, N. D'ACUNTO (eds.), Roma, 2000-2002; IDEM, *Epistulae (LXVIII-XC)*, in *Opere di Pier Damiani*, I, 4, N. D'ACUNTO, L. SARACENO (eds.), Roma, 2005-2018; *Die Briefe des Petrus Damiani*, VON K. REINDEL (ed.), 4 vols., in *Monumenta Germaniae Historica, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, IV, München, 1983-1993.

¹⁹ PETRUS DAMIANUS, *Opusculum XXXV*, MIGNE (a cura di), *PL*, 145, cc. 589B-596B. See LECLERCO, *Saint Pierre Damien*, p. 233. Sulla rappresentazione degli apostoli Pietro e Paolo in chiave “riformata”, si veda: C. FILIPPINI, “Riforma gregoriana e arte: la presenza dei santi Pietro e Paolo nei cicli pittorici medievali a Roma”, *I quaderni del MAES*, 6 (2003), pp. 107-127.

²⁰ H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, L. SPECIALE (ed.), Milano, 2001 [ed. or. Paris, 1990], pp. 101-102.

²¹ HAMILTON, *A Sacred City*, p. 95.

pla che inducono l'uomo,²² e in particolare il monaco, alla meditazione e alla conoscenza di sé stesso;²³ prassi necessaria per raggiungere il distacco dalla mondanità e la realizzazione della vita monastica.

Il tema del rapporto tra teoria dell'arte e riforma è stato lungamente improntato agli aspetti iconografici, circoscritto alla dialettica tradizione-innovazione, nel solco della direzione tracciata da Toubert²⁴ per esaurirsi di fatto in un vicolo senza uscita.²⁵ Ma se esiste una teoria dell'arte della Riforma ecclesiastica occorre ricercarne le tracce negli scritti del tempo, nei ragionamenti dei “riformatori” spesso nascosti nelle pieghe dei commenti esegetici perché, com'è ovvio, non v'è traccia di un programma artistico (come se fosse il manifesto di un movimento di avanguardia), ma esiste un dibattito e un'attenzione verso la produzione, l'uso e la funzione delle manifatture artistiche, che rivela il pensiero dei riformatori.

In questo senso, le opere di Pier Damiani e Bruno di Segni, che furono gli ispiratori ideologici dell'articolato e diversificato movimento riformatore,²⁶ contengono numerosi spunti di riflessione anche sulla produzione artistica dei secoli XI e XII.²⁷ Merito di Kessler, dunque, l'aver riconosciuto nella letteratura di questo periodo una “teoria dell'arte” che parte dagli scritti di

²² Sul termine, si veda: C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *L'exemplum*, Turnhout, 1982.

²³ PETRUS DAMIANUS, *Opusculum LII*, Migne (a cura di), *PL*, 145, cc. 785B-C: *Omnes plane naturas animalium, quas supra perstrinximus, si quis elaboret solerter inspicere, utiliter poterit in humanae conversionis exempla transferre, ut qualiter homo vivat, ab ipsa quoque rationis ignara pecorum natura condiscat. Nam, ut Apostolus ait: 'Non est Deo cura de bobus' sed dum in brutis animalibus aliquid insigne conspicitur, homo protinus, ut quidquid illud est ad sui considerationem retorquet, admonetur.* Sulla lettera di esortazione alla vita ascetica rivolta a Desiderio da Pier Damiani, si veda: B. CROSTINI, “Monastic Preaching and Animal Moralizations: the Physiologos in the Eleventh Century between Stoudios and Montecassino”, *Néa Póμn*, 7 (2010), pp. 155-190, part. 160-162.

²⁴ Sul dibattito attorno al recupero dell'Antico e al *renouveau paléochrétien* la bibliografia è assai vasta, si vedano almeno: TOUBERT, *Un'arte orientata*; F. GANDOLFO, “Simbolismo antiquario e potere papale”, *Studi romani*, 29 (1981), pp. 9-28; P.C. CLAUSSEN, “*Renovatio Romae*: Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert”, in *Rom im hohen Mittelalter*, B. SCHIMMELPFENNING, L. SCHMUGGE (eds.), Sigmaringen, 1992, pp. 87-125; S. ROMANO, “I pittori romani e la tradizione”, in M. ANDALORO, S. ROMANO (eds.), *Arte e iconografia a Roma. Dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano, 2002, pp. 103-138; A. ERLANDE-BRANDEBURG, “La renaissance paléochrétienne”, *Hortus Artium Medievalium*, 16 (2010), pp. 83-92 (per una lettura dell'antico in chiave europea); S. RICCIONI “La décoration monumentale à Rome aux XI^e et XII^e siècles: révisions chronologiques, stylistiques et thématiques”, *Perspective*, 2 (2010-2011), pp. 319-360, con bibliografia precedente; D. KINNEY, “*Spolia* as Signifiers in Twelfth-Century Rome”, *Hortus Artium Medievalium*, 17 (2011), pp. 151-166; RICCIONI, *The Visual Experience*, pp. 5-37, con bibliografia precedente.

²⁵ Si veda al riguardo la posizione critica di X. BARRAL I ALTET, “Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico”, *Hortus Artium Medievalium*, 16 (2010), pp. 73-82; riflessioni interessanti sul tema anche in M.C. MILLER, *Vestire la Chiesa. Gli abiti del clero nella Roma medievale*, Roma, 2014, pp. 89-102.

²⁶ Sul movimento della riforma della Chiesa in termini non univoci ma articolati si vedano almeno: C. VIOLANTE, *L'età della riforma della Chiesa in Italia (1002-1122)*, in N. VALERI (ed.), *Storia d'Italia*, I, *Il Medioevo*, Torino, 1966, pp. 67-275; O. CAPITANI, *Esiste un'età gregoriana? Considerazioni sulle tendenze di una storiografia medievistica*, Firenze, 1965; G.M. CANTARELLA, “Il papato e la riforma ecclesiastica del secolo XI”, in N. D'ACUNTO (ed.), *La cristianità nel passaggio dal primo al secondo millennio: persistenze e novità* (Fonte Avellana 29-30/8, 2004), Negarine di S. Pietro in Cariano - Verona, 2006, pp. 27-50; N. D'ACUNTO, *La lotta per le investiture. Una rivoluzione medievale (998-1122)*, Roma, 2020, con bibliografia precedente. Per una definizione di arte della riforma come composto instabile, si veda: J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 330.

²⁷ RICCIONI, “La décoration monumentale à Rome”, p. 328.

Gregorio Magno e approda ad una visione aggiornata.²⁸ (Fig. 1) Proprio in termini di “visone” il ciclo pittorico di S. Maria Immacolata a Ceri è molto eloquente. In particolare, la scena del rovetto ardente,²⁹ resa esplicita dal *titulus* (ora frammentario) ai piedi della raffigurazione: NEC DEUS EST NEC HOMO PRAESENS QUAM CERNIS IMAGO, SED DEUS EST ET HOMO QUEM SACRA FIGURAT IMAGO.³⁰ Due versi che incontrarono una grande fortuna, spesso associati alla crocifissione, e che sono registrati nelle opere di Ildeberto di Lavardin e Baudri di Bourgueil,³¹ che appartenevano ad un gruppo di letterati “francesi” vicino ai principi della riforma ecclesiastica; il cosiddetto “circolo della Loira”.³² (Fig. 2) E non è casuale che proprio ai versi che accompagnavano le scene, le opere di questo periodo affidino il ruolo di guida all’interpretazione e di evocazione dell’invisibile.³³

Nel mosaico di S. Clemente la decorazione è organizzata sulla base dei principi della mnemotecnica derivati dall’insegnamento della retorica in ambiente monastico; un percorso funzionale alla meditazione dei canonici riformati.³⁴ L’apparato decorativo del mosaico, infatti, si configura come una *machina memorialis* monumentale, nella quale il colore mette in moto i diversi oggetti visivi e le parole scritte come *imagines agentes* o *imagines rerum*,³⁵ che attivano una lettura regolata dalla simmetria e sorvegliata dall’*ordinatio* retorica.³⁶ Anche in questo percorso di esperienza estetica le scritture assolvono un ruolo fondamentale, non solo di guida, ma anche di amplificazione del messaggio e di rivelazione dell’invisibile.

Sia negli scritti di Bruno di Segni che in quelli di Pier Damiani, l’immagine diventa l’occasione di avviare la meditazione che porta all’ascesi, secondo un percorso anagogico di progressivo distacco dalla corporalità. Entrambi i monaci, infatti, credevano che l’energia generata

²⁸ H.L. KESSLER, “Image theory in an ecclesiastic space”, in *Cinquante années d’études médiévales à la confluence de nos disciplines*, Actes du colloque organisé à l’occasion du Cinquantenaire du CESCO (Poitiers, 1^{er}-4/9, 2003), C. ARRIGNON, M.-H. DEBIES (eds.), Turnhout, 2005, pp. 295-308; IDEM, “Gregory the Great and image theory in Northern Europe during the twelfth and thirteenth centuries”, in C. RUDOLPH (ed.), *A Companion to Medieval Art*, Oxford, 2006, pp. 151-172.

²⁹ N.M.E., ZCHOMELIDSE, “Das Bild im Busch. Zur Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalter”, in B. JANOWSKI, N. ZCHOMELIDSE (eds.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskeis der Bibel*, Stuttgart, 2003, pp. 165-189.

³⁰ KESSLER, “A Gregorian Reform Theory”, p. 32: “What you see here is not a representation of a god or a man / This sacred image represents both god and man at one time”.

³¹ A. ARNULF, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München–Berlin, 1997, pp. 276-279; H.L. KESSLER, *Neither God nor Man. Words Images and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien, 2007.

³² G.A. BOND, *The Loving subject. Desire, Eloquence, and Power in Romanesque France*, Philadelphia, 1995.

³³ S. RICCIONI, “*Litterae et figurae*. Pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne”, in *Roma e la riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, J. ENCKELL JULLIARD, S. ROMANO (eds.), Roma, 2007, pp. 141-163; IDEM, “La décoration monumentale à Rome aux XI^e et XII^e siècles: révisions chronologiques, stylistiques et thématiques”, *Perspective*, 2 (2010-2011), pp. 319-360: 326-327.

³⁴ RICCIONI, *Il mosaico di S. Clemente*.

³⁵ Sul funzionamento delle immagini nei meccanismi della memoria e della loro applicazione retorica, si vedano: M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990; Eadem, *The Craft of Memory. Meditations, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998.

³⁶ RICCIONI, *Il mosaico di S. Clemente*, pp. 39-40, 70-75.



Fig. 1. Ceri,
S. Felice,
Roveto
Ardente (foto
P. Zolli)



Fig. 2. Roma,
S. Clemente,
Mosaico
absidale
(@San
Clemente
basilica)

dalle emozioni attivate nello spettatore dalla visione artistica potesse trasformare il vedere fisico in contemplazione spirituale della Divinità invisibile.³⁷ D'altronde l'idea che le immagini possano suscitare il desiderio di un Dio invisibile era già stata adottata da Gregorio Magno, nella famosa lettera a Sereno di Marsiglia.³⁸

Secondo Bruno, la decorazione della chiesa deve avviare il processo anagogico di ascesa a Dio: "Quando l'ornamento della speranza diventa visibile, tutta la chiesa si eleva in uno stato di contemplazione e viene innalzata dal regno terreno a quello celeste, così che, anche se rimane fisicamente nel mondo, si può dire con certezza che 'la nostra cittadinanza è nei cieli'".³⁹

SUGER (UGO DI SAN VITTORE) E BERNARDO DI CLAIRVAUX

Possiamo ravvisare ragionamenti analoghi anche negli scritti di altri due personaggi chiave del pieno secolo XII: Suger di Saint-Denis e S. Bernardo di Clairvaux, coetanei, entrambi monaci e abati.

S. Bernardo (1090 o 1091-1153),⁴⁰ di famiglia nobile, dopo aver preso i voti con l'ordine cistercense, fonda l'abbazia di Clairvaux (1115) per poi dedicarsi alla crescita e all'organizzazione dell'ordine, difendendolo nella polemica con i cluniacensi,⁴¹ come si evince dall'*Apologia ad Guillelmum abbatem* (1125 ca.),⁴² dove sostiene con fermezza l'applicazione della regola di S. Benedetto. L'abate cistercense fu un grande oratore sacro ma non esattamente un teologo. La sua produzione più notevole, infatti, è costituita dai *Sermoni*: ricordiamo in particolare, quelli di commento al *Cantico dei Cantici*⁴³ e le omelie in onore della Vergine.⁴⁴

³⁷ KESSLER, "A Gregorian Reform Theory", p. 32.

³⁸ GREGORIUS MAGNUS, *Registrum epistularum*, ed. D. NORBERG, *Corpus Christianorum, Series Latina*, 140, cc. 1110-1111. Sulla lettera a Sereno di Marsiglia, si veda: C. CHAZELLE, "Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles", *Word and Image*, 6, 2 (1990), pp. 138-153. Sul tema della visione spirituale, si vedano: J. HAMBURGER, A.-M., BOUCHÉ (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, NJ, 2006; F. DELL'ACQUA, "L'*auctoritas* dello pseudo-Dionigi e Sugerio di Saint-Denis", *Studi Medievali*, ser. III, 55, 1 (2014), pp. 189-213; F. DELL'ACQUA, E.S. MAINOLDI (eds.), *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture*, c. 500-900, Cham, 2020.

³⁹ BRUNO SIGNENSIS, *De ornamentis ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 145, cc. 941A-B: *Quando vero spei ornamentum manifestatur, tunc tota in contemplationem erigitur, et a terrenis ad coelestia sublimatur, ut, quamvis corpore in mundo sit, confidenter dicere audeat: 'Nostra conversatio in coelis est' (Philip. III, 20)*; KESSLER, "A Gregorian Reform Theory", p. 30.

⁴⁰ R. MANSELLI, "Anacleto II", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, 1961, pp. 17-19; E. BAROFFIO, "Bernardo di Chiaravalle, santo", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 3, Roma, 1992, pp. 412-423.

⁴¹ A.M. ROMANINI, "La storia dell'arte e la polemica Clairvaux-Cluny", in *Alla memoria di Renata Cipriani, Paragone*, 34, 401-403 (1983), pp. 6-29.

⁴² C. RUDOLPH, *The "Things of Greater Importance." Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, 1990.

⁴³ BERNARDUS CLARAVALLENSIS, *Sermoni sul Cantico dei Cantici, Parte I, I-XXXV*, Introduzione di J. Leclercq. Traduzione e note di C. Stercal, con la collaborazione di M. Fioroni e A. Montanari, Roma, 2006 (*Opere di San Bernardo*, V/2); Idem, *Sermoni sul Cantico dei Cantici, Parte II, XXXVI-LXXXVI*, Introduzione di J. Leclercq. Traduzione e note di C. Stercal, con la collaborazione di C. Dezzuto e A. Montanari, Milano, 2008 (*Opere di San Bernardo*, V/2).

⁴⁴ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Gli scritti mariani. Nuova traduzione della edizione critica cistercense con introduzione e note di mons. Paolino Limongi*, Roma, 1980; A. RAUGEL, *La Doctrine Mariale de Saint Bernard*, Paris, 1935.

Diversamente da Bernardo, Suger (1081-1151) era di umili origini ed entrò come oblatto nell'abbazia di Saint-Denis dove fu eletto abate nel 1122. Divenuto consigliere e familiare di Luigi VI, e del figlio Luigi VII, Suger fu attivamente coinvolto negli affari del regno fino a diventarne anche reggente (1147-1149).⁴⁵ Le sue idee in merito all'arte e alla sua funzione si possono trovare disseminate negli scritti che testimoniano i lavori nella chiesa di Saint-Denis e la svolta verso le forme "gotiche".⁴⁶ L'*Ordinatio* (1140-1142), il *De consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* (post 1144) e il *De rebus in administratione sua gestis* (1150 ca.) ci consegnano, insieme al *Testamentum* (1137), ampie descrizioni dei lavori di Saint-Denis.⁴⁷ A Suger si deve non solo l'elaborazione del progetto decorativo ma, soprattutto, la giustificazione ideologica delle innovazioni architettoniche e ornamentali della chiesa,⁴⁸ che ripercorrono le scelte dei riformatori della prima ora. Fu sua, infatti, l'iniziativa di portare dalle Terme di Diocleziano le colonne, quali *spolia* della Roma papale in un ideale recupero antiquario.⁴⁹ A lui si deve l'accurata strategia di distribuire in tutta la chiesa le iscrizioni che si trovano negli spazi simbolici esterni e interni, sulle vetrate e sugli oggetti liturgici,⁵⁰ secondo un vero e proprio "programma di esposizione grafica",⁵¹ volto ad esaltare, insieme agli spazi sacri, il *dominus* ovvero Suger, quale committente del progetto. Soprattutto, l'abate giustifica con l'estetica della luce la ricostruzione del coro⁵² e definisce, con il termine *more anagogico*, l'esperienza estetica della contemplazione dell'opera d'arte che viene descritta come un movimento di ascesa spirituale dal materiale all'immateriale.⁵³

Molto è stato scritto per cercare di individuare ed analizzare una teoria dell'arte nelle opere dei due abati, esaltando la loro opposizione, sebbene questa fosse da ricondurre ad una polemica istituzionale tra Cîteaux e Cluny.⁵⁴

⁴⁵ F. CECCHINI, "Suger", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11, Roma, 2000, pp. 33-36; F. GASPARRI, *Suger de Saint-Denis: abbé, soldat, homme d'État au XII^e siècle*, Paris, 2015.

⁴⁶ Per un'elaborazione aggiornata del tema, che evidenzia gli elementi "antichizzanti" dell'arte "gotica", si veda: V. LUCHERINI, "Il gotico è una forma di rinascenza? Analisi di un concetto di stile attraverso gli scritti dell'abate Suger", *Hortus Artium medievalium*, 16 (2010), pp. 93-110.

⁴⁷ E. PANOFKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis*, Princeton, 1979 [ed. or. Princeton, 1946].

⁴⁸ P. LIEBER GERSON (ed.), "Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium", in *The Metropolitan Museum of Art, New York 1981*, New York, 1986; C. RUDOLPH, *Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton, 1990.

⁴⁹ Per un'originale interpretazione di questa operazione "antiquaria" legata al "sogno" di Suger ma anche all'esempio fornito dalla *Narratio de consecratione ecclesiae Casinensi* di Leone Marsicano, si veda: LUCHERINI, "Il gotico è una forma di rinascenza?", pp. 98-102.

⁵⁰ Molte iscrizioni oggi perdute si trovano nel *De rebus in administratione*. Il primo a considerare questo importante patrimonio documentario associato alle immagini fu PANOFKY, *Abbot Suger*, pp. 141-259; si veda anche E. THUNG, "Inscriptions on Light and Splendor from Saint Denis to Rome and Back", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, N.S. 10, 24 (2011), pp. 139-159.

⁵¹ Sulla definizione di "programma di esposizione grafica", si veda: A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, 1986, p. XXI. Utile considerare anche il programma di esposizione grafica nella chiesa di S. Maria in Cosmedin che risale alla consacrazione di Callisto II (1123), anch'egli francese, cfr. S. RICCIONI, "Epigrafia, spazio liturgico e Riforma gregoriana, un paradigma: il programma di esposizione grafica di S. Maria in Cosmedin a Roma", *Hortus Artium Medievalium*, 6 (2000), pp. 143-156.

⁵² SUGER, *De consecratione*, IV, ed. PANOFKY, *Abbot Suger*, pp. 82-121.

⁵³ SUGER, *De rebus in administratione*, XXXIII, PANOFKY (ed.), *Abbot Suger*, pp. 62-65.

⁵⁴ C. NORTON, "Bernard, Suger, and Henry I's Crown Jewels", *Gesta*, 45, 1 (2006), pp. 1-14, part. 2 nota 6.

Il capitolo 12 dell'*Apologia ad Guillelmum*, scritta da Bernardo al suo allievo Guglielmo di Saint-Thierry, è stato ritenuto a lungo espressione del pensiero dell'abate sull'arte.⁵⁵ Tuttavia, come gli studi più recenti hanno mostrato, Bernardo non esprimeva un giudizio estetico, ma manifestava la sua preoccupazione nel vedere le decorazioni nei monasteri perché riteneva che esse costituissero una distrazione per i monaci e una spesa eccessiva.⁵⁶ Se infatti Bernardo poteva comprendere l'uso dell'arte nelle chiese⁵⁷ e poteva accogliere in senso mistico la poetica della luce⁵⁸, non giustificava la presenza delle decorazioni nei monasteri⁵⁹. Le chiese monastiche, infatti, erano riservate ai monaci e non destinate al servizio pubblico, come le chiese pastorali, dove l'abate accetta l'uso delle immagini, seguendo i criteri della *necessitas* e dell'*utilitas*.⁶⁰ Dal momento che i monaci sanno leggere, essi devono concentrarsi sulla preghiera, e apprendere le storie sacre dai libri, senza l'aiuto delle immagini che, anzi, costituiscono una distrazione. Le preoccupazioni di Bernardo sono rivolte principalmente alla moderazione dei costumi materiali che definiscono la vita monastica; le sue critiche riguardano l'eccessiva ricchezza, piuttosto che l'arte e, infatti, l'*Apologia* include l'arte e l'architettura (*maiora*) in un percorso che parte dalle pratiche private (*parva*).⁶¹ Bernardo riconosceva la *formositas* (bellezza) delle immagini e ne comprendeva la potenza evocativa ed emozionale, tale da "attrarre" l'analfabeta verso un percorso educativo, se correttamente guidato, ma anche da distrarre il monaco dalle sue letture.

A sua volta Suger, nella seconda parte del *De administratione*,⁶² descrive le ristrutturazioni di Saint-Denis motivandole teoricamente secondo la teoria neoplatonica dello pseudo-Dionigi l'Areopagita, seguendo un percorso che dalla realtà materiale conduce a quella spirituale.⁶³ Non fu però la lettura diretta delle opere dello pseudo-Dionigi ad ispirare Suger, ma l'interpretazione che Ugo di San Vittore diede al simbolismo della luce. In particolare, nei *Commentarii*

⁵⁵ Per una recensione bibliografica, si veda: C. RUDOLPH, "The scholarship on Bernard of Clairvaux's *Apologia*", *Cîteaux: Commentarii Cistercienses*, 40, (1989), pp. 89-111; IDEM, *The "Things of Greater Importance"*, pp. 13-19.

⁵⁶ C. RUDOLPH, "Bernard of Clairvaux's *Apologia* as a Description of Cluny and the Controversy Over Monastic Art", *Gesta*, 27 (1988), pp. 125-132; IDEM, *The "Things of Greater Importance."*, pp. 10-12, 306-309.

⁵⁷ *Apologia*. XII, 28: *I agree, let us put up with these things which are found in the church, since even if they are harmful to the shallow and avaricious, they are not to the simple and devout.* Traduzione di RUDOLPH, *The "Things of Greater Importance"*, p. 11.

⁵⁸ E. SIMI VARANELLI, "*Nigra sum sed formosa*. La problematica della luce e della forma nell'estetica bernardina. Esiti e sviluppi", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, 2 (1979), pp. 119-167, part. 126.

⁵⁹ *Apologia*. XII, 29: *But apart from this, in the cloisters, before the eyes of the brothers while they read – what is that ridiculous monstrosity doing, an amazing kind of deformed beauty and yet a beautiful deformity?* Traduzione di RUDOLPH, *The "Things of Greater Importance."*, p. 11.

⁶⁰ SIMI VARANELLI, "*Nigra sum sed Formosa*", p. 129.

⁶¹ A. LAWRENCE, "Cistercian Decoration: Twelfth Century Legislation on Illumination and its Interpretation in England", *Reading Medieval Studies*, 21 (1995), pp. 31-52; A. GAJEWSKI, "Stone construction and monastic ideals: from Jotsald of Cluny to Peter the Chanter", in Y. GALLET (ed.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Eliane Vergnolle*, Turnhout, 2011, pp. 35-49, part. 44.

⁶² Per l'edizione e la traduzione delle opere di Suger, si veda: PANOFKY, *Abbot Suger*, pp. 40-81 (*De Administratione*), pp. 82-121 (*De Consecratione*). New edition and French translation in SUGER, *Oeuvres*, ed. F. GASPARRI, 2 vols., Paris, 1996-2001.

⁶³ PANOFKY, *Abbot Suger*, pp. 19-23.

in *Hierarchiam coelestem*, scritti prima del 1125 e rivisti dopo il 1137, Ugo aveva posto le basi dell'incorporazione del pensiero pseudo-dionisiano nella tradizione teologico-contemplativa cristiana di matrice agostiniana.⁶⁴ “Se vogliamo innalzare l'occhio dello spirito verso le realtà invisibili dobbiamo considerare le immagini delle cose visibili come dei riferimenti per la conoscenza”,⁶⁵ scriveva Ugo di San Vittore; un assioma che lo pone ben distante dal mondo cistercense.⁶⁶ Per Ugo, infatti, l'esperienza del mondo sensibile, le forme visibili come immagini del bello invisibile, attivano il percorso di elevazione dell'anima.⁶⁷ L'esperienza estetica è esperienza spirituale, che consente la conoscenza attraverso la partecipazione emotiva.

Nell'ambito della polemica suscitata dai cistercensi che intendevano l'arte “monastica” come una distrazione, il ricorso di Suger alla mediazione vittorina del pensiero dello pseudo-Dionigi si sarebbe configurato in senso strumentale, quale supporto a una giustificazione dell'arte come aiuto spirituale per i chierici *litterati*, grazie all'esercizio di decifrazione della complessa esegesi biblica sottesa ai programmi iconografici esposti nelle vetrate del coro e nelle sculture dei portali.⁶⁸ Suger quindi, nel decorare e abbellire la sua chiesa, riteneva di riprodurre il percorso che dalle realtà materiali (marmi, pietre preziose, ori e argenti), via via sempre più rilucenti e splendenti di bellezza, porta a quelle spirituali tramite un processo anagogico, ovvero di risalita a Dio. La luce naturale, simbolo della luce divina, è il veicolo privilegiato per seguire questo cammino e raggiungere la beatitudine spirituale. Non possiamo non considerare come le argomentazioni di Ugo di San Vittore (e di Suger) siano molto vicine anche all'approccio di Bruno di Segni, e ne costituiscano di fatto un naturale completamento. L'esperienza estetica attivata dalla bellezza rilucente negli oggetti d'arte consente di elevare l'anima a Dio e di distaccarsi dalla mondanità.

La posizione di Bernardo si contrappone a quella di Suger (e dei Vittorini) soprattutto nella pratica; entrambi, infatti, riconoscevano il potenziale dell'esperienza estetica. Suger aderiva ad una forma di monachesimo tradizionale che accettava un impegno nel mondo terreno, mentre Bernardo si era dedicato alla via austera e riformata del monachesimo, rinunciando alla mondanità. Per Bernardo tutto ciò che apparteneva al mondo materiale, quindi anche gli arredi e le decorazioni della chiesa, costituiva una distrazione dalla contemplazione del divino, che si raggiungeva con le privazioni. L'arte, per il monaco, era pertanto una distrazione spirituale. Al contrario, Suger accettava l'arte monastica, perché funziona in modo simile alla lettura esegetica delle Scritture. Non è un'arte rivolta agli illetterati, ma esclusivamente ai *litterati* o ai monaci acculturati. In realtà serve entrambi perché intellettualmente accessibile ai monaci e visivamente rivolta ad un pubblico più ampio.⁶⁹

⁶⁴ G.A. ZINN, “Suger Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition”, in P. LIEBER GERSON (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1986, pp. 33-47; P. KIDSON, “Panofsky, Suger and St Denis”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50 (1987), pp. 1-16; RUDOLPH, *Artistic Change at St-Denis*.

⁶⁵ HUGO DE SANCTO VICTORE, *De vanitate mundi*, MIGNE (a cura di), *PL*, 176, cc. 715A-C.

⁶⁶ E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Genève, 1975, pp. 203-254: 213, 238; M. SUBACCHI, “L'amore conoscitivo di Ugo di San Vittore”, *Divus Thomas*, 119, 1 (2016), pp. 219-233, part. 231.

⁶⁷ HUGO DE SANCTO VICTORE, *In Hierarchiam caelestem commentaria*, MIGNE (a cura di), *PL*, 175, c. 949B.

⁶⁸ RUDOLPH, *Artistic Change at St-Denis*.

⁶⁹ Idem, *The “Things of Greater Importance”*, p. 197.

Bernardo e Suger, però, in quanto monaci, perseguivano la stessa finalità: il distacco dalla mondanità e il raggiungimento dell'ascesi; entrambi, infatti, avevano sperimentato le distrazioni del mondo terreno in modo simile.⁷⁰ Si tratta di due interpretazioni figlie del movimento di riforma della Chiesa.

L'arte del secolo XII, si configura quindi come fortemente improntata ai principi della costruzione retorica, alla elaborazione di *imagines agentes*,⁷¹ e alla dimensione performativa del vedere,⁷² che producono nell'individuo inserito nel suo contesto ambientale un'esperienza estetica che lo trasforma attraverso le emozioni vissute.⁷³

Nel lavoro di John Dewey il termine "Environment" è da considerarsi come "the whole scheme of things [...] the imaginative and the emotional"⁷⁴; l'ambiente, quindi, condiziona le emozioni⁷⁵ e, come ci hanno insegnato gli studi sulla prossemica, la maggiore o minore distanza determinano il significato.⁷⁶ Per comprendere cosa intenda Dewey per qualità estetica dell'esperienza si deve far riferimento al quadro ontologico tracciato da Thomas Alexander secondo il quale anche gli organismi umani sono esseri corporei che dipendono dall'ambiente per vivere.⁷⁷

L'arte prodotta nell'ambito degli ambienti riformati si fonda sul principio di voler suscitare emozioni, cioè di intervenire attraverso la materia (lo spazio decorato, ma anche gli oggetti d'arte), sull'individuo, attivandone i sensi e innescando un processo di trasformazione/apprendimento. Nella psicologia dei Vittorini: "la gioia provata nello sperimentare l'armonia sensuale era un prolungamento del piacere fisico, era radicata nella vita affettiva e fondata su una corrispondenza ontologicamente reale tra la struttura della mente e la struttura della materia".⁷⁸ Per Riccardo di San Vittore, un allievo di Ugo, la contemplazione è: "uno stato di chiara visione e ammirazione allo spettacolo della saggezza";⁷⁹ essa ha un carattere estetico e induce all'estasi l'anima che viene sollevata dalla bellezza e così interamente assorbita nell'oggetto.⁸⁰

⁷⁰ Esempio al riguardo l'episodio nel quale i due monaci furono coinvolti, nel 1140 ca., riguardante la circolazione di gemme preziose già in possesso di Enrico I di Inghilterra, e culminate nel loro reimpiego nella croce d'oro monumentale di Saint-Denis, cfr. C. NORTON, "Bernard, Suger, and Henry I's Crown Jewels", *Gesta*, 45, 1 (2006), pp. 1-14: 2.

⁷¹ CARRUTHERS, *The Book of Memory*; EADEM, *The Craft of Memory*; EADEM, *The experience of beauty in the Middle Ages*, Oxford, 2013; *Monográfico. Belleza y persuasión en el arte medieval*, in *Codex Aquilarensis*, 35, 2019.

⁷² S. BIERNOFF, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, New York, 2002.

⁷³ Sull'esperienza estetica, si veda: J. DEWEY, *Art as Experience*, New York, 1934; per l'ampio dibattito successivo, si vedano almeno: P. GOLDBLATT, "How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education", *Education and Culture*, 22, 1 (2006), pp. 17-34; L. RUSSO (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, 2007.

⁷⁴ DEWEY, *Art as Experience*, p. 333.

⁷⁵ IDEM, *Philosophy and Civilization*, New York, 1931, pp. 93-116. Anche R. DREON, "Emozioni e soggetti nell'espressione artistica: il contributo di Dewey", in RUSSO (ed.), *Esperienza estetica*, pp. 19-34.

⁷⁶ E.T. HALL, *The Hidden dimension*, Garden City, NY, 1966.

⁷⁷ T. ALEXANDER, "The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey's Ecological Theory of Experience", in F.T. BURKE, D. MICAH ESTER, R.B. TALISSE (eds.), *Dewey's Logical Theory: New Studies and Interpretations*, Nashville, 2002, pp. 3-26: 5. Per un ragionamento più ampio sull'opera di Dewey sulla sua attualità nel dibattito filosofico e antropologico, si vedano: R. DREON, *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Genova-Milano, 2012; EADEM, "Dewey after the End of Art. Evaluating the 'Hegelian Permanent Deposit' in Dewey Aesthetics", *Contemporary Pragmatism*, 17 (2020), pp. 146-169.

⁷⁸ U. ECO, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven-London, 1986, p. 66.

⁷⁹ RICARDUS DE SANCTO VICTORE, *Benjamin Major*, I, 4, MIGNE (a cura di), *PL*, 196, c. 67.

⁸⁰ ECO, *Art and Beauty*, p. 67.

Non a caso, l'arte di questo periodo ha rivelato stretti collegamenti con il teatro, che muoveva le emozioni dei partecipanti allo spettacolo,⁸¹ allo stesso modo della liturgia riformata, sempre più spettacolarizzata e partecipativa, come dimostrano, ad esempio anche le pratiche di consacrazione e i sermoni di dedica della chiesa non distanti dalle manifestazioni figurative e, più in generale, visive.⁸² Campo nel quale, infatti, Pier Damiani e Bruno di Segni si muovevano in sintonia.⁸³

LA LITURGIA COME PERCORSO DI ESPERIENZA

La riforma della liturgia è una delle azioni più significative messe in atto dai riformatori della Chiesa. Le raccolte di diritto canonico prodotte a Roma sono numerose durante la seconda metà dell'XI secolo; in particolare quelle di Deusdedit e Anselmo di Lucca contengono la nuova visione della liturgia, così come fu definita dai riformatori.⁸⁴ Si pensi, ad esempio, al deciso incremento delle liturgie processionali che attraversavano la città di Roma, spesso coinvolgendo lo stesso pontefice e le più alte gerarchie della Chiesa e del potere laico. L'uso delle stazioni processionali e l'abitudine di celebrare alcune festività religiose in specifiche basiliche secondo un preciso calendario permetteva al papa di affermare la sua presenza nella città e di trasferire in varie chiese la liturgia altrimenti riservata alla sola cattedrale.⁸⁵

A partire da Pasquale II, infatti, a Roma, si registra un incremento di fondazioni o ricostruzioni di chiese spesso poste in relazione ai percorsi processionali,⁸⁶ attività che comportò anche il nuovo livellamento delle quote di calpestio urbane.⁸⁷ Inoltre, le pratiche di consacra-

⁸¹ C. BINO, "From 'seeing to 'feeling'. Monastic roots of the 'Theatre of Mercy' (IX-XI sec.)", *Hortus Artium Medievalium*, 23 (2017), pp. 66-76.

⁸² D. MÉHU, "Historiae et imagines de la consécration de l'église au Moyen Âge", in D. MÉHU (ed.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, 2007, pp. 15-48; IDEM, "L'onction, le voile et la vision: anthropologie du rituel de dédicace de l'église à l'époque romane", *Codex Aquilarensis*, 32 (2016), pp. 83-110.

⁸³ HAMILTON, *A Sacred City*, pp. 89-117, 162-226.

⁸⁴ E. PALAZZO, "Rome, la Réforme grégorienne et la liturgie: état de la question et perspectives de recherches", in J. ENCKELL JULLIARD, S. ROMANO (eds.), *Roma e la riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, 2007, pp. 13-23.

⁸⁵ S. DE BLAAUW, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Città del Vaticano, 1994; IDEM, "Contrasts in Processional Liturgy: a Typology of Outdoor Processions in Twelfth-Century Rome", in N. BOCK, P. KURMANN (eds.), *Art ceremonial et liturgies au Moyen Age*, Roma, 2002, pp. 357-396; E. PARLATO, "La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum", in G. MORELLO, G. WOLF (eds.), *Il volto di Cristo*, Milano, 2000, pp. 51-52; IDEM, "Le icone in processione", in M. ANDALORO, S. ROMANO (eds.), *Arte e iconografia a Roma. Dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano, 2002, pp. 55-72; T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Il clero di Roma nel Medioevo. Istituzioni e politica cittadina (secoli VIII-XIII)*, Roma, 2002, pp. 235-241, 250-256; V. LUCHERINI, "Introduzione. Le processioni di reliquie e lo spazio del sacro", in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, V. Lucherini (ed.), Roma, 2018, pp. 7-20.

⁸⁶ C. WICKHAM, "The financing of Roman city politics, 1050-1150", in P. GUGLIEMOTTI et al. (eds.), *Europe and Italy. Studies in Honour of Giorgio Chittolini*, Firenze, 2011, pp. 437-453: 447-448; IDEM, *Roma medievale. Crisi e stabilità di una città*, Roma, 2013, pp. 408-420.

⁸⁷ F. GUIDOBALDI, "Un estesissimo intervento urbanistico nella Roma dell'inizio del XII secolo e la parziale perdita della «memoria topografica» della città antica", *Melanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age*, 126-122 (2014), pp. 575-614.

zione degli altari erano costruite per l'esaltazione di una ecclesiologia centrata su Roma, anche al di fuori dei confini della penisola italiana. Il papato itinerante costituì infatti un'opportunità per diffondere il messaggio della riforma e gli ideali dei riformatori, nonché per ribadire l'autorità papale attraverso elaborate e spettacolari liturgie.⁸⁸

Tra il secolo XI e il secolo XII, viene progressivamente esaltata l'attenzione agli aspetti partecipativi ed emozionali della produzione artistica, in una parola, l'interesse alla dimensione performativa ed esperienziale dell'arte⁸⁹. Già nelle lettere di Gregorio Magno a Sereno, o nei *Libri Carolini*,⁹⁰ era ben chiaro il potenziale educativo delle decorazioni ma, nei secoli XI e XII, la funzione educativa delle arti (unita ad una aumentata capacità tecnica), viene elaborata con sofisticati strumenti retorici che organizzano il discorso visivo in modo nuovo. Le principali manifestazioni artistiche della riforma sono infatti improntate al coinvolgimento del pubblico. A Roma, il mosaico di S. Clemente è costruito attorno alla liturgia del Natale, e la stessa città era attraversata da cicliche processioni capeggiate dal papa con il corteo dei fedeli e dei nobili romani che insieme intonavano i canti. Liturgie che si caratterizzano per gli aspetti performativi, come nella cerimonia notturna dell'accensione del cero e dell'intonazione dell'*Exultet*,⁹¹ oppure, per restare in tema pasquale, il "funzionamento" liturgico del tappeto di Gerona.⁹² Infine, anche le celebrazioni di dedica delle chiese richiedevano la partecipazione dei fedeli che seguivano il vescovo e i chierici in processione, intonando i canti all'interno e all'esterno della chiesa.⁹³ Si trattava di rituali che impegnavano tutti i sensi dei partecipanti chiamati a spostarsi fisicamente, avvolti dall'odore dell'incenso.⁹⁴

LA PARTECIPAZIONE EMOTIVA

Se vogliamo indicare un elemento comune all'arte prodotta negli ambienti che hanno aderito alla Riforma, non dobbiamo ricercarlo nella elaborazione visiva della legittimazione del potere, in termini ideologici, o nel recupero formale di elementi decorativi presi dall'antico, o nei temi iconografici che sono comuni caratteristiche di alcune delle opere. Ognuno di questi

⁸⁸ D. MÉHU, "Réflexions pour une analyse structurelle du voyage pontifical aux XI^e et XII^e siècles", in *Des sociétés en mouvement. Migrations et mobilité au Moyen Âge*, 40^e Congrès de la SHMESP (Nice, 4-7/08, 2009), Paris, 2010, pp. 267-282; HAMILTON, *A Sacred City*, p. 9.

⁸⁹ Sul tema si vedano CARRUTHERS, *The experience of beauty*; H.L. KESSLER, *Experiencing Medieval Art*, Toronto-Buffalo-London, 2019.

⁹⁰ A. FREEMAN, *Theodulf of Orleans and the Libri Carolini*, Cambridge, 1957; K.F. MORRISON, "Anthropology and use of religious images in the Opus Caroli Regis (Libri Carolini)", in J. HAMBURGER, A.-M., BOUCHÉ (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, NJ, 2006, pp. 32-45; K. MITALAITÉ, *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini*, Paris, 2007.

⁹¹ B. PENTCHEVA, "Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy", *Speculum*, 95/2 (2020), pp. 396-466.

⁹² M.A. CASTIÑERAS, "Le tapis de la Création de Gérone: une oeuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne?", B. FRANZÉ (ed.), *Art et réforme grégorienne (X^e-XI^e siècle) en France et dans la péninsule ibérique*, Paris, 2015, pp. 149-175; 156-158; per un'indagine accurata delle testimonianze epigrafiche collegate alle immagini si veda, V. Debiais, "L'escriptura del Món. Les inscriptions del brodat de la Creació de Girona", in *El brodat de la Creació de la Catedral de Girona*, Carles Mancho (ed.), Bellaterra, 2018, pp. 243-262.

⁹³ HAMILTON, "To Consecrate the Church"; IDEM, *A Sacred City*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 19.

elementi può, di volta in volta essere verificato in base alla sua assenza/presenza o maggiore/minore osservanza dei principi ideologici della Riforma. Un elemento, però, ci pare unificare i vari procedimenti artistici prodotti in questi anni dagli ambienti riformatori interni alla Chiesa: l'attenzione alla partecipazione emotiva, anche selettiva, del pubblico e la costruzione di un ambiente (decorato, o no) in grado di contenere e suscitare tale partecipazione. Guglielmo di Saint-Thierry, l'abate cistercense al quale S. Bernardo aveva mandato l'*Apologia*, modificò la massima di Gregorio Magno, che aveva indicato il governo delle anime come arte delle arti⁹⁵. Egli afferma *ars est artium ars amoris* (l'arte delle arti è l'arte dell'amore),⁹⁶ rivelando un potente cambiamento culturale,⁹⁷ nel quale viene privilegiata la dimensione emotiva.

La produzione esegetica riguardante il canto nuziale per eccellenza, il *Cantico dei Cantici*, si intensifica significativamente durante il periodo della Riforma, esaltando la dimensione ecclesiologica e rivelando, così, più di ogni altro fenomeno, la partecipazione e l'orientamento teorico dei riformatori.

Bruno di Segni, dedica un lungo trattato al testo biblico¹, proponendo la prima esplicita associazione tra la *sponsa* e la Vergine/*Ecclesia*. Nel primo libro delle *Sententiae*, la descrizione della sposa è tratta dall'immagine dell'Apocalisse, ella è: "circondata dal cielo e circondata di stelle" e, come nel verso del Salmo 44 (45), è seduta sul trono vicino a Cristo, come sposa regina del re.⁹⁸ Nel quinto libro delle *Sententiae*, la Vergine Maria è paragonata alla città di Dio, decorata dalle mura che difendono le sue virtù.⁹⁹ Per queste qualità Maria è l'*hortus conclusus*, la sposa del *Cantico dei Cantici*.¹⁰⁰

L'associazione tra il *Cantico* e l'*Apocalisse* è frequente nella letteratura esegetica prodotta tra l'ultimo quarto del secolo XI e il secolo XIII. Si tratta infatti, insieme alle *Lettere* paoline, dei libri più commentati in questo periodo.¹⁰¹ Queste tre opere forniscono la chiave della po-

⁹⁵ GREGORIUS MAGNUS, *Regulae pastoralis*, MIGNE (a cura di), *PL*, 77, c. 13C: *ars est artium regimen animarum*.

⁹⁶ GUILLELMUS SANTI THEODERICI, *Tractatus de natura et dignitate amoris*, MIGNE (a cura di), *PL*, 184, c. 379C.

⁹⁷ F. STELLA, *Il testo dell'immagine. Fonti letterarie per lo studio dell'arte medievale*, Milano, 2021, pp. 291-302, part. 294.

⁹⁸ BRUNO SIGNENSIS, *Sententiae*, I, *De figuris ecclesiae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, c. 890B: *Coronabitur igitur, et illa corona coronabitur de qua superius dicitur: "Et in capite ejus corona stellarum duodecim (Apoc., XII, 2)." Possumus tamen per illam quae de Libano venit eos intelligere, qui ex Judaeis crediderunt [...]. Haec est autem illa mulier, sive potius illa regina (coronata enim est, quod reginarum proprium est) de qua Psalmista loquitur, dicens: "Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate. Audi filia, et vide et inclina aurem tuam, obliviscere populum tuum, et domum patris tui; quoniam concupivit rex speciem tuam (Psal., 44 (45), 10)".*

⁹⁹ BRUNO SIGNENSIS, *Sententiae*, V, *De laudibus beatissimae Virginis Mariae*, MIGNE (a cura di), *PL*, 165, c. 1021A: *Non incongrue ergo virgo Maria civitas Dei appellatur, quam virginitas mentis et corporis, quasi murus ita ex omni parte vallavit, ut nullus unquam libidinis accessus adesset, et omnis inimicus a suae virginitatis corruptione deesset.*

¹⁰⁰ *Ibidem*, c. 1022A: *Unde Salomon in Canticis canticorum gloriam istius virginis decantat, dicens: "Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus: emissiones tuae paradisi (Cant. IV, 12)." Virgo quippe Maria fuit hortus, in quo varii flores virtutum erant, et conclusus, quia undique virginitate munitus.*

¹⁰¹ G. LOBRICHON, "Ascension, triomphe et limites du 'Cantique'", in R.E. GUGLIEMETTI (ed.), *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L.) (Gargnano sul Garda, 22-24/5, 2006), Firenze, 2008, pp. 337-370.

litica riformatrice avviata dalla Chiesa dalla metà del secolo XI. Occorre menzionare, inoltre, la coincidenza tra l'*Apocalisse* e il *De nuptiis Christi et Ecclesiae*¹⁰² (1069-1073) di Folcoio di Beauvais che, appartenente al circolo della Loira, venne personalmente a Roma per consegnare la sua opera al papa Alessandro II e a Ildebrando (futuro Gregorio VII), ai quali l'aveva dedicata. Inoltre, nel *Cantico dei Cantici* delle Bibbie riformate la *Glossa ordinaria*¹⁰³ indica concordemente l'associazione tra la sposa/Chiesa e lo sposo/Cristo.¹⁰⁴

Durante il secolo XIII, i commenti al *Cantico* sorprendono per l'elevato erotismo del loro linguaggio, che metteva apertamente in parallelo l'adorazione spirituale con l'unione carnale.¹⁰⁵



Fig. 3. Paris, Bibliothèque Nationale, MS Lat. 1808, fol. 1v, Sposo e sposa che si baciano. Paris, Bibliothèque Nationale, MS Lat. 1808, fol. 1v, S. Girolamo, Commento al Cantico dei Cantici, da Valenciennes, Abbaye de Saint-Amand, Gesù e Maria come sponsus e sponsa, 1150 ca. (da Aronberg Lavin 2001, p. 39, fig. 36)

¹⁰² L'associazione risulta evidente nel passo: "Ralleghiamoci e trionfiamo, e diamo a Lui la lode, perché il tempo è venuto per la festa di nozze dell'Agnello. La sua sposa si è vestita pronta per questo", FULCOIUS BELVACENSIS, *De Nuptiis Cristi et Ecclesiae*, 7, 1420-1426, M.I.J. ROUSSEAU (ed.), Washington, 1960, p. 171. Cf. Ap 19, 9. Su Folcoio di Beauvais anche M.L. COLKER, "Fulcoius of Beauvais, Poet and Propagandist", in M.W. HERREN, C.J. McDONOUGH, R.G. ARTHUR (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century*, Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge 9-12/9, 1998), Turnhout, 2002, pp. 144-157.

¹⁰³ *Glossa ordinaria, Pars 22, in Canticum Cantorum*, ed. M. DOVE, *Corpus Christianorum, Series Latina. Continuatio Mediaevalis*, 170, Turnhout, 1997.

¹⁰⁴ LOBRICHON, "Ascension, triomphe et limites", pp. 354-363.

¹⁰⁵ M. ARONBERG LAVIN, "Cimabue at Assisi: The Virgin, the *Song of Songs*, and the Gift of Love", in W.R. COOK (eds.), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden-Boston, 2005, pp. 95-112, part. 103.

Onorio di Autun, per esempio, nel descrivere il potere del *Cantico* di trasmettere l'intera storia della salvezza, dice che culmina nella festa nuziale sovratemporale, collegata a cinque livelli dell'amore sessuale: vedere l'amata; parlare con lei; toccarla; baciarla; e unirsi sessualmente a lei.¹⁰⁶ (Fig. 3) Nel secolo XII, infatti, al seguito dei commenti al *Cantico*, si verifica una innovazione iconografica nelle illustrazioni dei manoscritti che esalta l'interpretazione sessuale, attraverso la rappresentazione di una coppia che si scambia un bacio, accentuato a volte dal contatto della bocca, delle mani e delle ginocchia, al quale fa eco la sovrapposizione delle aureole¹⁰⁷. (Fig. 4) Un rapporto che, in termini monumentali è stato trasposto anche nel mosaico absidale di S. Maria in Trastevere a Roma che segna l'apice ma anche la conclusione ideale dell'arte della Riforma.¹⁰⁸

L'arte nel periodo della Riforma è concepita e realizzata per coinvolgere lo spettatore nell'ambiente nel quale è immerso, per accompagnarlo in un percorso di conoscenza, guidarlo, emozionarlo, attraverso i colori, ma anche i suoni e più in generale la partecipazione dei



Fig. 4. Roma, S. Maria in Trastevere, Mosaico absidale (foto P. Zolli)

¹⁰⁶ HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Expositio in cantica canticorum*, MIGNE (a cura di), *PL*, 172, cc. 350-351.

¹⁰⁷ I. MARCHESIN, "Le corps et le salut: quelques aspects de l'illustration du Cantique des Cantiques au Moyen Age", in GUGLIEMMETTI (ed.), *Il cantico dei cantici*, pp. 277-294: 283, 285. Sulle metafore sessuali presenti nell'arte della riforma ecclesiastica (secoli XI e XII), si veda WIRTH, *L'immagine*, pp. 195-327.

¹⁰⁸ RICCIONI, *The Visual Experience*.

sensi,¹⁰⁹ che ne condizionano i sentimenti e il pensiero. Se esiste un'arte riformata, essa si caratterizza quindi per una progressiva e consapevole attenzione da parte dei committenti non solo ecclesiastici alle pratiche esperienziali dei fedeli/osservatori, che risultano immersi nella contemplazione estetica e partecipanti al percorso di innalzamento dell'anima, secondo un processo di progressivo coinvolgimento emotivo che rientra nelle pratiche delle attività liturgiche e di meditazione.

¹⁰⁹ HUGO DE SANCTO VICTORE, *De tribus diebus*, XII-XIII, MIGNÉ (a cura di), *PL*, 176, cc. 820D-821D. Sui cinque sensi, in particolare durante il secolo XII, si veda: E. PALAZZO, *L'invenzione cristiana dei cinque sensi nella liturgia e nell'arte del Medioevo*, Napoli, 2017, pp. 77-83.