

La grande Storia dell'Arte  
6. Da Carlo Magno all'anno Mille

*Collana a cura di*  
Stefano Zuffi

© 2006 Mondadori Electa S.p.A., Milano  
Tutti i diritti riservati  
© nuova edizione 2016 per Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.  
Pubblicato su licenza Mondadori

*Art direction:* Dario Tagliabue  
*Progetto grafico:* Francesca Botta  
*Impaginazione:* Giorgia Dalla Pietà  
*Coordinamento editoriale:* Caterina Giavotto  
*Realizzazione editoriale edizione 2016:* Studio Noesis, Milano

Gli autori di questo volume:  
Francesca Dell'Acqua, capitolo 8  
Antonio Milone, capitolo 6  
Francesca Prina, capitoli 2-3  
Vera Segre, capitolo 4  
Federica Sesia, capitoli 1-7  
Chiara Spanio, capitolo 5  
Antonella Fuga, *Tecniche e materiali*

la Repubblica  
Direttore responsabile: Mario Calabresi  
Registrazione del Tribunale di Roma n. 16064 del 13-10-1975

L'Espresso  
Direttore responsabile: Luigi Vicinanza  
Registrazione del Tribunale di Roma n. 4822 del 16-9-1955

Edizione non vendibile separatamente da una testata del Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.  
Via Cristoforo Colombo 98 - 00147 Roma

Tutti i diritti di copyright sono riservati. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

Stampa presso Puntoweb S.r.l., - Ariccia (RM) - 2016

In copertina: *Annuncio ai pastori*, particolare, XI-XII, Léon, Spagna, San Isidoro, *Pantheon de los Reyes*.  
Alla pagina 4: *Larca dell'alleanza*, mosaico, particolare, 800 circa, Germigny-des-Prés, Francia, oratorio di Teodolfo, abside.



# DA CARLO MAGNO ALL'ANNO MILLE

a cura di Stefano Zuffi



## SOMMARIO

- Dentro il capolavoro
- Profili
- Tecniche e materiali

- |   |   |
|---|---|
| <p>9 <b>01. IL MONACHESIMO OCCIDENTALE</b><br/>DALL'IRLANDA A MONTECASSINO</p> <p>9 I primi esempi di vita monastica</p> <p>10 Il monachesimo irlandese e la sua opera missionaria nel continente europeo</p> <p>13 L'irlandese Colombano pellegrino tra franchi e longobardi</p> <p>14 ■ San Patrizio</p> <p>19 Lo sviluppo del monachesimo in Italia</p> <p>22 Il monachesimo di epoca longobarda nell'Italia settentrionale</p> <p>27 I centri monastici di età longobarda nell'Italia centromeridionale</p> <p>28 ■ San Vincenzo al Volturno</p> <p>30 Il monachesimo benedettino: il segreto del successo</p> <p>30 L'architettura monastica dall'Irlanda a Montecassino</p> <p>32 ■ San Benedetto, il patrono d'Europa</p> <p>36 ■ Planimetria del monastero di San Gallo</p> | <p>41 <b>02. LA RINASCENZA CAROLINGIA</b><br/>LA POLITICA, LA CULTURA E L'ARTE</p> <p>41 La "renovatio imperii"</p> <p>42 Caratteri e origini dell'architettura carolingia</p> <p>44 ■ Carlo Magno</p> <p>60 ■ Cappella Palatina</p> <p>62 L'architettura dipinta e l'arte del mosaico</p> <p>75 Un episodio enigmatico: gli affreschi di Santa Maria Foris Portas a Castelseprio</p> <p>79 Il libro illustrato</p> <p>90 ■ La fonte della vita</p> <p>92 ■ Alcuino di York e la rinascita degli studi</p> <p>96 Il ruolo-guida delle arti sontuarie: avori e oreficerie</p> <p>105 Arte del bronzo e manufatti lapidei. La scultura carolingia nel solco della tradizione classica</p> |
|---|---|

- 109 **03. L'ARTE OTTONIANA**  
UN'ARTE RELIGIOSA E POLITICA
- 109 La restaurazione del potere imperiale
- 110 ■ Diploma di matrimonio tra Ottone II e Teofano
- 111 L'architettura ottoniana
- 124 La fondazione delle grandi cattedrali imperiali
- 126 ■ San Michele
- 132 Lo "scriptorium" di Reichenau e la miniatura ottoniana
- 134 ■ Affreschi della chiesa di San Giorgio
- 142 ■ Il Maestro del "Registrum Gregorii"
- 146 "Ornamenta Ecclesiae" e "ornamenta Palatii"
- 155 ■ La filigrana
- 158 La Lombardia ottoniana
- 
- 165 **04. LA MINIATURA MEDIEVALE**  
SCUOLE, AUTORI, OPERE
- 165 La miniatura medievale: un'arte minore?
- 165 La miniatura tardoantica: i testi scientifici e letterari
- 167 La miniatura tardoantica: i testi della cristianità
- 170 La miniatura insulare
- 175 La miniatura carolingia: la scuola palatina
- 178 ■ Book of Kells
- 181 La miniatura carolingia: le scuole di Reims, di Tours e di Saint-Denis
- 186 La miniatura ottoniana
- 190 ■ La pergamena
- 192 La miniatura nella Spagna altomedievale
- 196 La miniatura cassinese

- 203 **05. L'OREFICERIA ALTOMEDIEVALE**  
OREFICERIA, "ARTE DIVINA"
- 203 "Domine, dilexi decorem domus tuae"
- 203 Il primato dell'oreficeria nel Medioevo
- 208 Sant'Eligio, Vuolvinio, Tuotilo
- 211 L'oreficeria insulare
- 211 L'oreficeria dei franchi e sant'Eligio
- 216 L'oreficeria al tempo di Ludovico il Pio (814-840)
- 219 La scuola di Milano
- 224 ■ Vuolvinio.  
Altare d'oro
- 227 L'oreficeria all'epoca di Carlo il Calvo (843-877)
- 227 Spagna: le croci di Oviedo
- 228 Gli avori carolingi
- 231 La scuola di Metz
- 234 La scuola di Tours
- 235 La scuola di San Gallo
- 235 L'arte ottoniana
- 235 Treviri e l'arcivescovo Egberto (977-993)
- 241 Essen e la badessa Matilde (973-1011)
- 242 Hildesheim e il vescovo Bernoardo (993-1022)
- 242 Magonza e l'arcivescovo Villigiso (975-1011) e Ratisbona
- 242 La committenza di Enrico II, il Santo (1002-1024)
- 244 I libri liturgici: un tesoro librario
- 247 ■ Ariberto
- 248 Le insegne imperiali
- 248 Milano e l'arcivescovo Ariberto d'Intimiano (1018-1045)
- 250 Gli avori

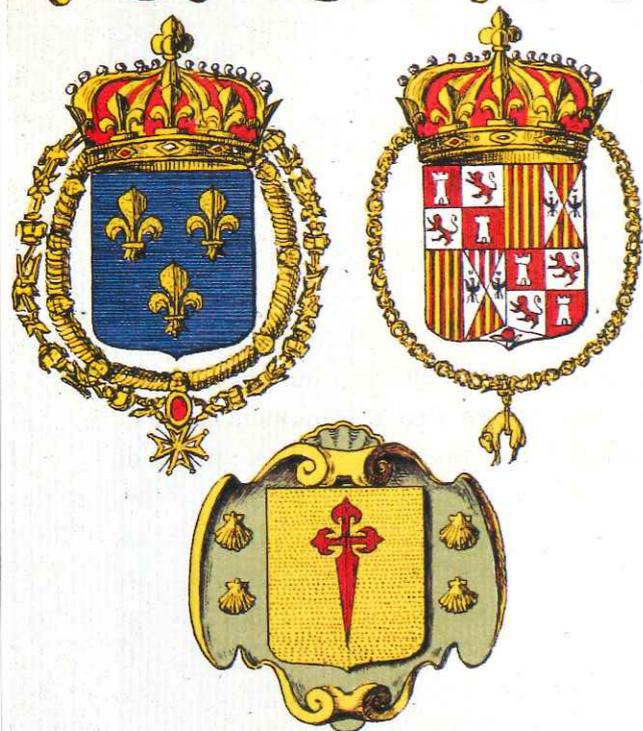
- 253 **06. IL SECOLO DELL'ANNO MILLE**  
DA SANTIAGO A GERUSALEMME
- 253 Introduzione
- 254 La rinascita dell'arte
- 260 La Riforma cluniacense e il rinnovamento dell'arte in Europa
- 264 La rinascita delle arti nelle città della nuova Europa
- 273 Le maestranze "lombarde" e l'architettura romanica
- 274 ■ Chiostro dell'abbazia di Moissac
- 278 L'arte europea tra Bisanzio e Islam
- 284 Le porte bronzee, tra Oriente e Occidente
- 288 Il pellegrinaggio: nuovo motore della cultura europea
- 289 ■ Bernoardo di Hildesheim
- 297 Gli ordini ospitalieri e l'arte del pellegrinaggio
- 298 Le vie di pellegrinaggio
- 300 ■ Bernardo Gelduino
- 303 Il pellegrinaggio a Gerusalemme e le repliche occidentali del Santo Sepolcro
- 306 Il "Camino de Santiago" e l'arte del secolo dell'anno Mille
- 308 ■ Cattedrale di Santiago de Compostela
- 
- 315 **07. LO SVILUPPO DELLE ABBAZIE**  
TRA FEDE E POLITICA
- 315 Introduzione
- 315 L'ordine benedettino
- 316 L'architettura monastica
- 318 ■ San Benedetto di Aniane
- 323 ■ Il Westwerk

- 332 ■ Martirio di santo Stefano
- 334 I carolingi in Italia
- 336 ■ Affreschi di San Benedetto
- 340 ■ Odone di Cluny
- 341 La decadenza della dinastia carolingia e la rinascita culturale con il regno degli Ottoni
- 348 Il sistema cluniacense in Italia
- 
- 351 **08. L'ARTE DEI NORMANNI**  
UN POPOLO INTRAPRENDENTE
- 351 Un'identità sfuggente
- 353 L'intraprendenza vichinga
- 355 L'architettura in Normandia
- 358 La scultura in Normandia
- 360 La miniatura in Normandia
- 362 La conquista dell'Inghilterra
- 367 I castelli
- 372 ■ Ricamo di Bayeux
- 376 ■ L'architettura e le arti meccaniche

---

378 **CRONOLOGIA**

CARTE DES  
CHEMINS DE S. JACQUES  
DE COMPOSTELLE  
1648  
CAMINO FRANCÉS  
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA  
===== Chemins de liaison  
----- Chemin traditionnel



# 06 IL SECOLO DELL'ANNO MILLE DA SANTIAGO A GERUSALEMME

## INTRODUZIONE

Se l'Europa, quale entità politica e culturale, si forma nel lungo millennio del Medioevo, la sua culla è il secolo dell'anno Mille. In questo periodo, infatti, viene a maturazione il lungo processo di dissoluzione dei poteri centrali e sovranazionali: l'impero, da solida realtà durante la supremazia romana, diventa mero vagheggiamento nell'Alto Medioevo di Carlo Magno; anche la Chiesa, l'altro potere universale nato dalla costola della crisi dell'impero romano, inizia un secolare scontro con le nascenti entità nazionali, che determinerà il ridimensionamento del suo ruolo nello scacchiere mondiale.

Dalla doppia crisi Impero/Chiesa nasce l'Europa delle nazioni e degli stati, quella nella quale ancora oggi viviamo.

Il secolo dell'anno Mille rappresenta, quindi, per l'arte e per la storia del vecchio continente, l'alba di una nuova era: non più poteri centrali che diffondono una cultura artistica omogenea e distribuita in maniera puntuale nelle poche città e nei

luoghi in cui si raccoglie il ceto dominante, ma la diffusione di una nuova coscienza culturale, non più universale ma nazionale, portata avanti dagli stati in quanto motori di una nuova Europa. Ciò appare evidente nell'arte prima che nella politica. Come spesso accade i fenomeni culturali anticipano i rivolgimenti istituzionali: prima di uno stato inglese, francese, spagnolo o italiano, avremo singole e diversificate lingue e letterature nazionali come autonome manifestazioni artistiche della nuova Europa. Alla cultura universale ma statica del latino, si sostituisce il vivo brulichio delle parlate neolatine, germaniche, slave e dei popoli, come gli Ungari, da poco giunti nel continente; non solo ciò, ma anche una prima, prolifica commistione tra culture, lingue e popoli diversi.

Lo stesso accade per i linguaggi artistici. Nei secoli dell'Alto Medioevo la produzione artistica era concentrata nei centri del potere, laico ed ecclesiastico, nei quali, fossero essi capitali dell'impero o grandissimi monasteri, si manifestava un'arte indirizzata dall'alto e con una notevole impronta di omogeneità (pensiamo alla *renovatio* carolingia che impresse un segno sull'intera Europa, le cui conseguenze si ripercossero fino alle soglie dell'anno Mille). Con l'inizio del secondo millennio comincia il declino di questa arte europea, universale ma nel contempo diffusa limitatamen-

Mapa delle strade verso Santiago de Compostela, XVII secolo, collezione privata.



Duomo, X secolo,  
Magonza, Germania.

→ *San Martin di Tours,  
Papa Gregorio il Grande  
e un abate, 1220-1230,  
Chartres, Francia,  
cattedrale.*

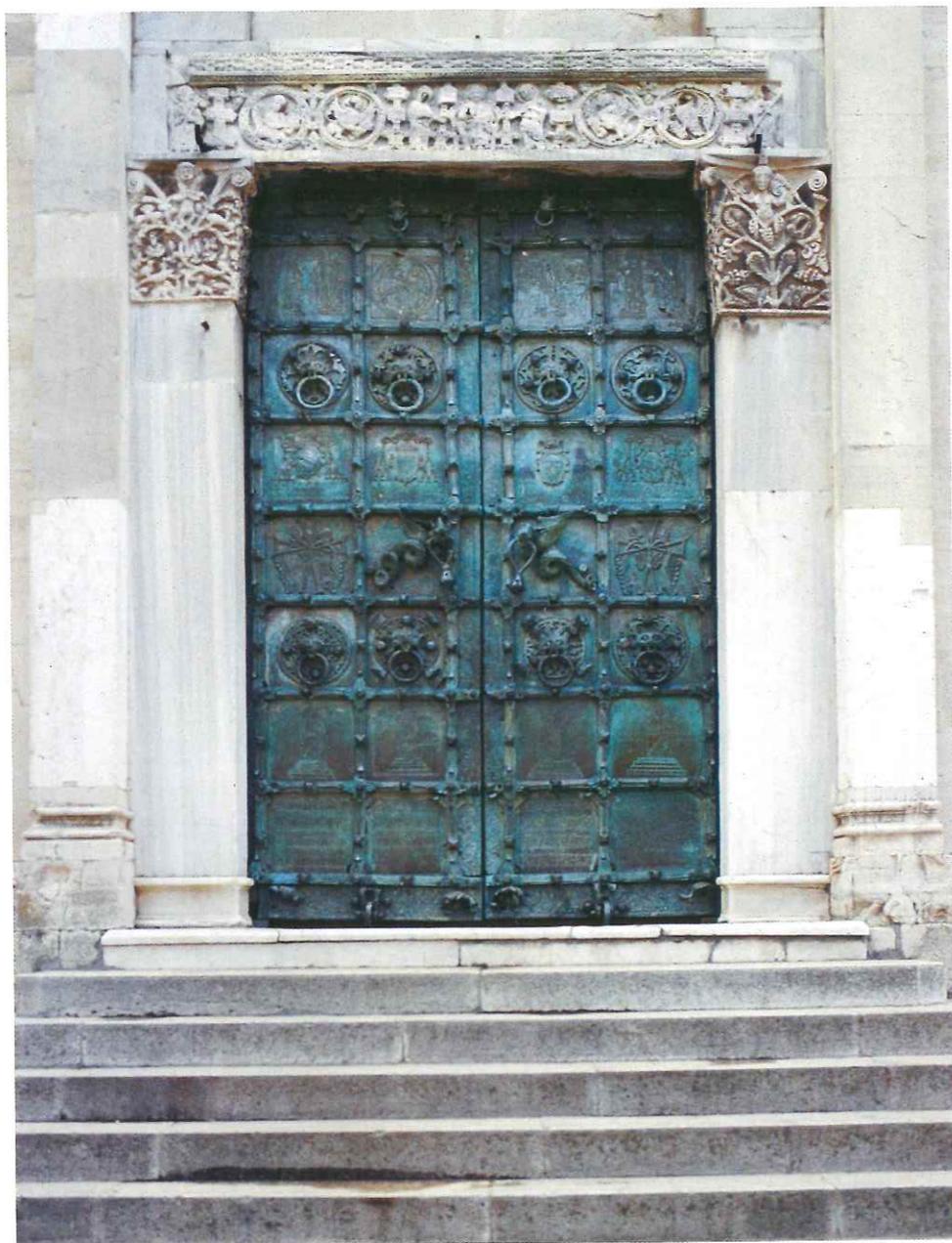


te in pochi e precisi luoghi, che viene sostituita da nuove manifestazioni a carattere regionale, espressioni *in nuce* delle future arti nazionali.

### LA RINASCITA DELL'ARTE

Anche agli occhi di coloro che vissero nel passaggio dal primo al secondo millennio della nostra era risulta evidente come la storia abbia

trovato una direzione dopo la frammentazione, la dissoluzione e le crisi ripetute del mezzo millennio precedente, che avevano messo in ginocchio l'Europa dopo la fine del periodo antico. Sicuramente i testi storici che documentano questo cambiamento ne danno una versione simbolica, pervasa di *topoi* letterari che rimandano alla Bibbia e agli autori classici; appare tuttavia chiaro il messaggio che da essi traspare di una rinascita delle manifestazioni artistiche in tutto



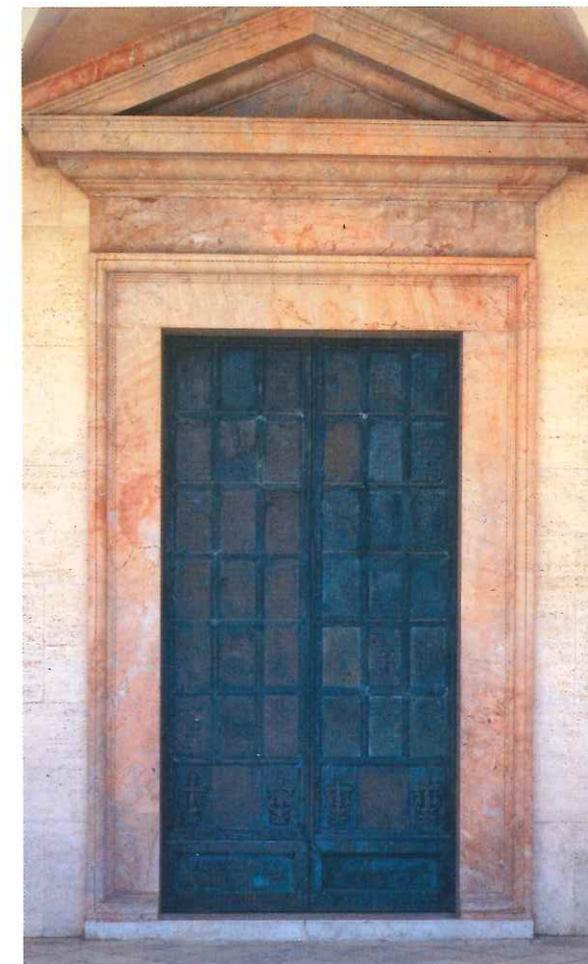
Odorisio da Benevento, porte bronzee, 1119, Troia, Foggia, duomo.

→ Porte bronzee, 1066, Montecassino, Frosinone, abbazia.

il continente. Nelle *Historiae*, meglio note come *Cronache dell'anno Mille*, Rodolfo il Glabro (985 circa-1047 circa) ci offre un quadro desolante delle vicende del X secolo, un secolo nel quale sembra che la mano divina abbia abbandonato gli uomini. Tuttavia, all'alba del nuovo millennio si apre uno squarcio nel cielo, come l'arcobaleno dopo il diluvio universale: "Si era già quasi all'anno terzo dopo il Mille, quando nel mondo intero, ma specialmente in Italia e nelle Gallie, si ebbe un rinnovamento delle chiese basilicali; sebbene molte fossero ben sistemate e non ne avessero bisogno, tuttavia ogni popolo della cristianità faceva a gara con gli altri per averne una più bella. Pareva che la terra stessa, come scrollandosi e liberandosi della vecchiaia, si rivestisse tutta di un candido manto di chiese (*Erat enim instar ac si mundus ipse, excutiendo semet, reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret*). In quel tempo, i fedeli sostituirono con edifici migliori quasi tutte le chiese delle sedi episcopali, tutti i monasteri dedicati ai vari santi e anche i più piccoli oratori di campagna".

Osservazioni di tenore analogo si troveranno qualche decennio più tardi nella *Cronaca del monastero di Montecassino*, opera di Leone Maricano o Ostiense (doc. 1060-1115), redatta negli anni a cavallo tra XI e XII secolo. Il terzo libro è tutto dedicato alla figura di Desiderio (1027 circa-1087), abate cassinese (1058-1086) e poi papa (Vittore III, 1086-1087), che nel 1066 promosse la riedificazione della chiesa (consacrata nel 1071) e dell'abbazia di Montecassino, dando vita a un modello architettonico per le chiese dell'Italia centromeridionale, gravitante intorno ai normanni e alla curia papale.

Raccontando delle fasi dell'edificazione, Leone ricorda che l'abate invia ambasciatori a Costantinopoli per ottenere "maestri esperti specialmente nella lavorazione del mosaico e dei marmi" per la decorazione dell'interno della chiesa.



La spedizione si era resa necessaria perché "da cinquecento anni e più le capacità degli occidentali si erano perdute e grazie all'impegno di costui per ispirazione e aiuto divino, è stato possibile recuperarle in questo nostro tempo, e affinché esse non risultassero perdute più a lungo per l'intera Italia, egli, da uomo dotato di ogni prudenza, fece sì che un gran numero di giovani del monastero fossero accuratamente educati in quelle medesime tecniche... ma anche in tutti quei lavori che si possono eseguire con l'oro, l'argento, il bronzo, il ferro, il vetro, l'avorio, il legno, lo stucco e la pietra".

## LA RIFORMA CLUNIACENSE E IL RINNOVAMENTO DELL'ARTE IN EUROPA

Tra i motori del rinnovamento culturale e artistico dell'Europa nel secolo dell'anno Mille, sicuramente un posto di primo piano merita l'ambiente monastico e, in particolare, il complesso di Cluny ai tempi dell'abate Ugo di Semur (1024-1109). Nel periodo in cui fu a capo del monastero, dal 1049 al 1109, l'abbazia divenne il fulcro di quella Riforma dell'ordine benedettino che investirà l'intera Europa con una ventata di novità, venendo a interagire con le manifestazioni artistiche locali e dando vita a una commistione e a un rinnovamento delle modalità di costruzione e decorazione che porranno le basi del romanico a venire. Esempio di questa *koinè*, nella quale aspetti locali si fondono con elementi di scala maggiore, è proprio la terza versione della chiesa dell'abbazia di Cluny, voluta dall'abate Ugo, il più grande promotore dell'ordine cluniacense; infatti, appare evidente che in alcuni elementi l'ecclesiastico francese si sia ispirato alla chiesa cassinese desideriana visitata nel 1083, pochi anni prima dell'inizio della riedificazione di Cluny III (1088). Anche il famoso passo della "candida veste di chiese" che ricopre l'Europa, posto da Rodolfo il Glabro al centro della sua opera, è da porre in relazione con le potenzialità costruttive della Riforma. Infatti lo storico e monaco cluniacense fa seguire un lungo elenco di promotori ecclesiastici e di edifici rinnovati che costituiscono, per i caratteri che presentano e per le soluzioni architettoniche e decorative, alcuni tra i principali fondamenti dell'arte romanica regionale. Nelle *Cronache* troviamo menzione di Abbone di Fleury (940/945-1004), abate di Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury), tra i massimi assertori dell'indipendenza del monachesimo cluniacense dall'autorità diocesana, che fece ricostruire il

complesso floriacense. Nello stesso complesso il suo successore, Gauzolino (1005-1029), anch'egli attento promotore di opere d'arte e d'architettura, fa venire dall'Italia (*a Langobardorum regione*), un "peritissimo" pittore, Nivardo, cui ordina *insignis operis crucifixum*.

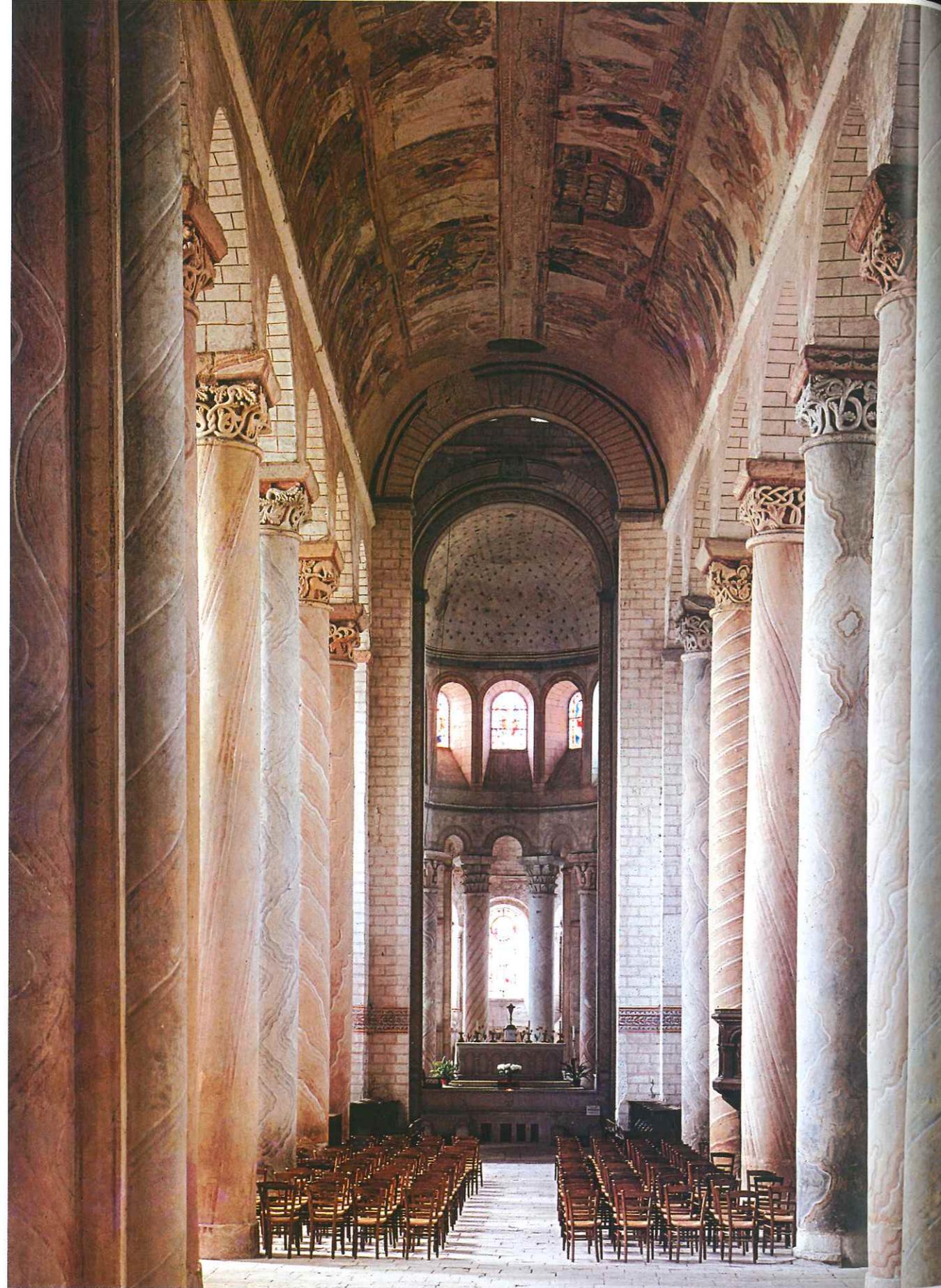
Si parla del monastero di San Martino di Tours, "splendido tra tutti", ricostruito dopo l'incendio che lo distrusse nel 994/997 da Erveo di Buzançais, tesoriere dell'abbazia formatosi a Fleury sotto la guida di Abbone.

Sempre Rodolfo il Glabro ci spiega che Erveo si occupò personalmente della riedificazione: "diede ordine ai muratori di gettare le fondamenta dell'opera incomparabile, che fu condotta a compimento secondo i suoi desideri" (*designavit latomis incomparabilis iactare fundamentum operis, quod ipse, ut optaverat, ad perfectum duxit*).

La personalità di spicco è però quella di Guglielmo da Volpiano (962-1031), monaco a Cluny dal 987 e figura di primo piano della riforma monastica, e maestro dello stesso Rodolfo. Guglielmo introdusse le consuetudini cluniacensi a Saint-Bénigne di Digione, dove promosse, con l'intervento di maestri italiani e rastrellando d'ogni dove marmi e pietre, la ricostruzione del monastero e della chiesa abbaziale (1001-1018) che, con la sua Rotonda, costituisce un capolavoro del protoromanico borgognone: "in forme così magnifiche che difficilmente si può vedere altrove qualcosa del genere" (*ecclesiam tam mira locatione permutavit, ut huiusmodi altera difficile queat inveniri*), scrive Rodolfo. Lo stesso dicasi della filiazione piemontese della Fruttuaria, a qualche chilometro dalla città d'origine di Guglielmo, Volpiano. In relazione con il Piemonte è da sottolineare che in quegli anni

Capitello, particolare,  
XI secolo, Digione,  
Francia, Saint-Bénigne.





← Abbazia di Saint-Savin-sur-Gartempe, Francia, 1060-1115.

*Carlo Magno*, particolare del timpano, XII secolo, Conques, Francia, abbazia di Sainte-Foy.



la regione rappresenta un luogo di importante elaborazione artistica grazie all'attività di vescovi come Leone di Vercelli (999-1026) o Warmondo di Ivrea (969-1002), che promuovono numerose nuove opere e costruzioni, dalla cattedrale di Ivrea a quella di Acqui, al monumentale Crocifisso del vescovo Leone che, con i suoi tre metri di altezza, rappresenta un *unicum* nel panorama dell'oreficeria medievale.

Il movimento cluniacense, che in pochi decenni conta centinaia di affiliazioni, si diffonde nell'a-

rea franco-germanica e nella parte settentrionale della Spagna, come anche in Italia, da Milano a Ravenna, da Farfa a Cava (presso Salerno). Assistiamo quindi a una fertile commistione tra i caratteri stilistici e architettonici promossi nei nuovi complessi cluniacensi e i nascenti linguaggi artistici: un esempio è proprio la Rotonda di Saint-Bénigne di Digione, probabilmente ispirata al deambulatorio della cattedrale di Ivrea (città a pochi chilometri dall'abbazia della Fruttuaria), eretta alla fine del X secolo, cui rimandano le ar-

cate e la pianta del complesso borgognone, superstita spia delle relazioni tra la nuova arte della Riforma e i monumenti delle città d'Europa.

### LA RINASCITA DELLE ARTI NELLE CITTÀ DELLA NUOVA EUROPA

Se la Riforma cluniacense riveste l'Europa di un candido manto di chiese, non meno importante per il rinnovamento dei modi della produzione artistica è il ruolo delle città, che proprio nel secolo dell'anno Mille iniziano a rinascere.

Il nuovo peso svolto dai commerci, il crescente sviluppo demografico, il graduale affrancamento dai modi di produzione curtensi determinano una svolta radicale: la città acquista il definitivo predominio sulla campagna, divenendo il motore propulsivo della società europea.

Ciò si riflette naturalmente nella produzione artistica; non più e non solo i grandi monarchi, gli imperatori, i ricchi ecclesiastici promuovono la realizzazione di edifici, complessi, monumenti ma a essi si affiancano gradualmente le comunità cittadine, desiderose di dimostrare il nuovo *status* raggiunto e l'importanza del ruolo da esse rivestite in un'Europa delle nazioni, indissolubilmente legata alle città, da cui trae nuova linfa.

Nel secolo dell'anno Mille assistiamo quindi a un rifiorire di cattedrali, costruite con il contributo e grazie all'espressa volontà dell'intera popolazione delle numerose città che si affacciano alla ribalta della storia; la casa di Dio si trasforma nel simbolo dell'orgoglio civico che la comunità non disdegna di manifestare con rappresentazioni plastiche ed epigrafi, come, per esempio, sulla facciata del duomo di Pisa, dove in un tripudio di iscrizioni elogiative delle imprese dei pisani, leggiamo: "Quanto bene, quanto bella, non lontana dalla città ecco la casa

che fu costruita dai suoi cittadini, al tempo del vescovo Guido".

Nel giro di pochi decenni a partire dalla metà dell'XI secolo, le principali città della penisola si abbelliscono di una nuova cattedrale di dimensioni maggiori per offrire spazio alla popolazione accresciuta ma anche e soprattutto per essere, con il loro fuori scala rispetto alle altre costruzioni, un definitivo punto di riferimento visuale per chi vive e, in particolare, per chi visita la città. Mostrano soluzioni architettoniche frutto dell'evoluzione tecnologica e delle maggiori abilità costruttive e progettuali delle maestranze e degli architetti che le guidano, e con un apparato decorativo di pitture, arredi interni e sculture, che testimonia il graduale affermarsi di un'arte figurativa che troverà piena forma nel secolo successivo. Se percorriamo la nostra penisola da nord a sud, troviamo la chiesa di Sant'Abbondio (1063-1095) a Como, posta fuori della città e di forma basilicale a cinque navate, con il doppio campanile sveltante. A Venezia, nel 1063 si dà inizio all'edificazione della basilica di San Marco (consacrata nel 1095), ricca di marmi preziosi e intarsiati, eco delle chiese imperiali di Bisanzio, modello anche per la pianta centrale sovrastata da cinque cupole (soluzione replicata in numerosi edifici ecclesiastici europei, dalla Puglia alla Francia occidentale). In Romagna, la notevole abbazia di Santa Maria a Pomposa, che replica i modelli delle chiese paleocristiane della vicina Ravenna. Il pronao con triplice fornice e l'altissimo campanile (1063) sono firmati rispettivamente dai maestri Mazulo e Deusdedit (agli inizi del Mille un'altra chiesa ravennate, quella di San Vitale, fornisce un modello per l'edificazione della cattedrale di San Donato ad Arezzo, opera

Battistero,  
XI-XII secolo, Pisa.





Abbazia di Santa Maria,  
XI secolo, Pomposa,  
Ferrara.

→ San Marco, interno,  
1063-1095, Venezia.

dell'architetto Maginardo). In Toscana tutte le principali città intraprendono un serrato programma di rinnovamento edilizio ecclesiastico: dal duomo di Pisa, iniziata nel 1064, dove si fondono echi paleocristiani, soluzioni mutuare dall'architettura araba e rinnovate tipologie romaniche sotto la sapiente guida dell'architetto Buscheto, a quella della vicina Lucca, eretta in un decennio (1060-1070), fino ai principali edifici fiorentini, dalla chiesa abbaziale di San Mi-

niato al Monte (eretta a partire dal 1062), al battistero di San Giovanni (iniziato, nella versione che ancora oggi vediamo, con la consacrazione del 1059).

Nel Mezzogiorno, l'arrivo e l'insediamento dei normanni determina una nuova volontà di manifestazione artistica, in concomitanza con il rifacimento della chiesa e dell'abbazia di Montecassino (1066-1071), culminata nella riedificazione e nell'ingrandimento di numerose cattedrali, come





Abbazia di San Miniato  
al Monte, XI-XII secolo,  
Firenze.

quella di Salerno, voluta da Roberto il Guiscardo e consacrata da papa Gregorio VII nel 1084. Allo stesso modo, le principali città promuovono l'erezione di nuovi edifici, dal duomo di Aversa, che presenta un ampio deambulatorio ispirato da esempi simili d'Oltralpe (e imitato più tardi nell'abbazia benedettina di Venosa, pantheon dei primi Normanni, e nel duomo di Acerenza), alla cattedrale di Troia (iniziata nel 1093) a quella di Canosa (seconda metà dell'XI secolo), di Trani (edificata a partire dal 1098) fino alla basilica barese che conserva il corpo del santo taumaturgo Nicola (cominciata nel 1087), meta di pellegrinaggio lungo le rotte tra l'Europa e Gerusalemme.

Il rinnovamento investe tutta l'Europa, secondo le parole profetiche di Rodolfo il Glabro: le grandiosi cattedrali della Germania imperiale, da Hildesheim (1001-1033) a Mainz (1036), da Hersfeld (1037) a Spira (1061), come anche le numerose abbazie cluniacensi, in concomitanza con l'erezione di Cluny III. Spiccano in particolare modo Saint-Savin-sur-Gartempe (1060-1115) e Saint-Benoît-sur-Loire (metà secolo XI), con la *tour-porche* del prospetto che conserva una notevole decorazione scultorea con capitelli figurati, tra i più precoci, e del tipo corinzio (uno dei quali firmato dal maestro Unbertus), che costituisce un prototipo per l'evoluzione romanica della tipologia d'ispirazione classica. Inoltre, si intraprende il rifacimento delle chiese che accoglievano i fedeli lungo le vie di pellegrinaggio dalla Francia alla meta galiziana di Santiago: da Saint-Martin di Tours (1050 circa) alla chiesa di Sainte-Foy di Conques (1050-1080), dall'abbazia di Saint-Pierre a Moissac in Aquitania (1063-1100) (si veda *Dentro il capolavoro* alle pagine seguenti) alla basilica di Saint-Sernin di Tolosa (1077-1119).

In particolare, le fasi di realizzazione dell'abbazia di Moissac sono piuttosto articolate. Nel 1053

l'abbazia entrò a far parte della grande famiglia cluniacense, grazie all'intercessione dell'abate di Cluny presso il conte Pons di Tolosa. Per la grande abbazia borgognona, il monastero moissacense fu molto utile come punto d'appoggio per intraprendere la campagna di penetrazione verso la Spagna, secondo la politica culturale della Riforma di *reconquista* della penisola iberica al cristianesimo, che ebbe come tappe successive l'elezione nel 1085 del primo arcivescovo di Toledo, appena strappata ai musulmani, e l'avvicinamento al grande santuario di Santiago per mezzo del vescovo Diego Gelmírez, promotore della nuova basilica di Compostela. Primi abati del nuovo corso furono Durand de Bredons (1048-1072) e Hunaud de Gavaret (1072-1085) che si preoccuparono di ricostituire lo *scriptorium* e di riedificare la chiesa rovinata, che fu consacrata nel 1063, e il monastero, benedetto nel 1096 da Urbano II nel suo passaggio per Moissac.

In territorio spagnolo, il complesso della collegiata di San Isidoro e del *Pantheon de los Reyes* a León (eretti nella seconda metà del secolo XI, per volontà regia), il duomo di San Pietro di Jaca (Aragona) costruito dopo il ripopolamento e l'elevazione della città a sede vescovile (1075 circa), sotto il regno di Sancho Ramirez (1063-1094) e, naturalmente, la stessa meta di Compostela (riedificata a partire dal 1075) (si veda *Dentro il capolavoro* alle pagine 308-309).

## LE MAESTRANZE "LOMBARDE" E L'ARCHITETTURA ROMANICA

Durante tutto il medioevo, a differenza delle epoche successive, gli stili sono sempre posti in relazione con i luoghi d'origine degli artefici o di produzione delle opere. Ciò vale sia per gli oggetti (gli smalti di Limoges, i tessuti di Arras, i

ricami inglesi), sia per le tipologie e morfologie costruttivo-architettoniche: *opus francigenum* è il nome con cui verrà definito in origine quello che noi, poi, chiameremo "gotico". Allo stesso modo, si diffonde l'uso, attestato nelle epigrafi come nei documenti, di mettere in relazione l'architettura



Oderisio da Benevento, porte bronzee, particolare, 1119, Troia, Foggia, duomo.

romanica con le regioni dell'Italia del Nord, nella denominazione *opus romanum/romanense* (che è lo stesso di *lombardum* perché frequente era nei territori d'Ultralpe l'assimilazione Lombardia-Italia); così, il termine "lombardo", in molte delle diverse lingue postclassiche, diventa sinonimo

di muratore, lapicida. Questa definizione, posta in relazione con la dizione parallela di *magistri com(m)acini*, utilizzata fin dall'Alto Medioevo per definire maestranze dedite a lavori di architettura, anch'essa probabilmente di origine geografica (dalle regioni prealpine del Comasco), ha deter-

# DENTRO IL CAPOLAVORO CHIOSTRO DELL'ABBAZIA DI MOISSAC

XI-XII secolo, Moissac, Francia.



Tra le parti più interessanti dell'intero complesso abbaziale è il chiostro, realizzato al tempo dell'**abate Anquetil**, che regge il monastero a partire dal 1085, e concluso nel 1100, come riferisce un'iscrizione posta su uno dei pilastri del lato ovest.

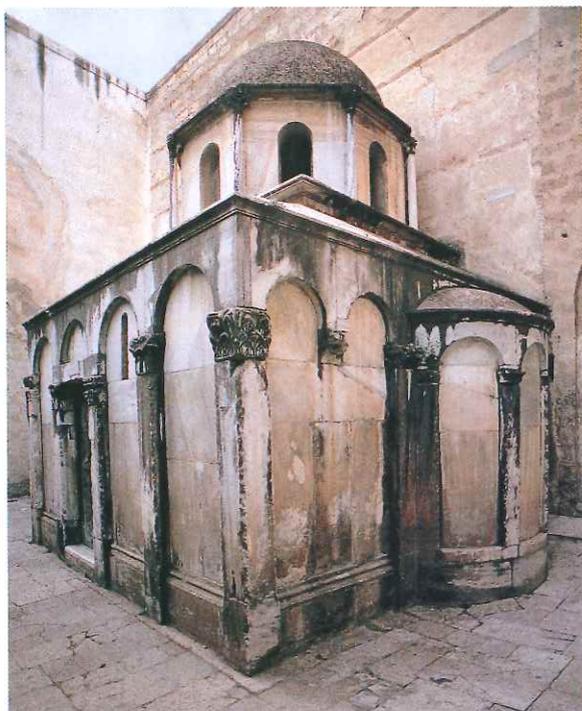
Il monumento, nella consueta iconografia, presenta **quattro lati con colonnine**, singole e binate alternativamente, e pilastri, agli angoli e al centro delle file, che reggono archetti acuti, frutto di una ricostruzione duecentesca, nella quale probabilmente furono riposti in opera i capitelli e i rilievi della fine del secolo XI.

La **decorazione scultorea** del chiostro di Moissac occupa un posto di tutto rilievo nell'arte romanica, essendo il più antico dei chiostri istoriati a noi pervenuto e anche tra i più ricchi e completi, vera e propria *summa* della religiosità e della tradizione cristiana.



La novità rappresentata dai capitelli è proprio la **notevole frequenza di raffigurazioni**, dal Vecchio e Nuovo Testamento (narrazione della Genesi, principali personaggi biblici, Vita di Gesù, Atti degli Apostoli, Apocalisse) ai martiri di santi e alle personificazioni, secondo una frequenza mai registrata prima, che si spiega con il luogo dove essi si trovano, il chiostro, centro della meditazione dei monaci, che ricevono ispirazione e ammaestramento delle scene rappresentate. Inoltre, sono presenti numerosi capitelli con ricche decorazioni vegetali di ispirazione classica o mutate dai coevi codici miniati e con notevoli serie di figurazioni animali, con protoni e bestie affrontate.

Il programma iconografico, inoltre, prevede nei pilastri la rappresentazione degli apostoli, che simboleggiano i sostegni della **Chiesa universale**, e dell'abate Durand (già santo), collocato nei pressi dell'ingresso alla sala Capitolare, a testimoniare la storia del monastero, come anche la continuità tra la prima comunità apostolica e il monachesimo cluniacense. Queste figure *sous arcades*, racchiuse nel profilo centinato, testimoniano la volontà artistica degli scultori dello scorcio del secolo dell'anno Mille di richiamarsi alla tradizione antica, alla coeva produzione eburnea e all'orificeria e aprire una via nuova per la rinascita di una plastica monumentale.



minato nella storiografia artistica otto-novecentesca la convinzione che la nascita dello stile architettonico romanico fosse avvenuta, prima che altrove, in Lombardia e che la sua diffusione in tutta Europa, come primo vero e proprio stile continentale, fosse dovuta a queste maestranze itineranti per l'intero continente.

Sicuramente, tale assunto va riconsiderato: è vero che fin dall'Alto Medioevo si genera nelle valli prealpine italiane una spiccata tendenza tra gli artigiani alla lavorazione della pietra, anche a causa della notevole disponibilità del materiale. Ciò determina, proprio per l'alta specializzazione e per la conseguente necessità di trovare lavoro fuori del mercato locale saturo e limitato, un for-

Mausoleo di Boemondo, XII secolo, Canosa, Bari.

→ Sant'Abbondio, XI secolo, Como.

te flusso migratorio di manodopera specializzata, non solo verso la pianura padana ma anche in direzione del resto della penisola e dell'intera Europa (ciò varrà anche in seguito, fino a tutta l'età moderna). Di qui le numerosissime testimonianze della presenza di artefici lombardi, dalla Borgogna della riedificazione di Saint-Bénigne di Digione, per la quale Guglielmo da Volpiano fece venire artefici suoi compatrioti, a Montecassino, dove, per i lavori di ricostruzione della basilica Desiderio, come leggiamo nella *Cronaca*, fece venire "artefici capacissimi, sia lombardi che amalfitani", fino alla Catalogna, dove l'attestazione di maestri lombardi è costante tra i secoli XI e XII. Questa frequentissima presenza lombarda non può essere però collegata direttamente con la nascita dell'architettura romanica; infatti, gli artefici provenienti dalle valli prealpine non possedevano un loro specifico linguaggio da riversare internazionalmente nella riedificazione del patrimonio ecclesiastico europeo a partire dall'anno Mille, ma erano solo ottimi artigiani della lavorazione della pietra, arte nella quale avevano raggiunto una notevolissima esperienza e abilità. Dobbiamo ritenere, infatti, che il termine "lombardo" vada inteso proprio in relazione alle capacità tecniche di queste maestranze, in particolare nell'accezione stilistica di murazione secondo corsi isodomi con pietre squadrate a vista, l'*opus quadratum* dei romani, che, inoltre, permetteva una più facile e solida erezione delle volte. Gli artefici lombardi esportano non certo lo stile romanico, ma una tecnica costruttiva che si rivela ben presto più duratura e funzionale della consueta edificazione con ciottoli di risulta. Non esiste, quindi, una "corrente comasca" o "lombarda" nell'arte e nell'architettura dei secoli XI-XIII, ma una forte, costante emigrazione dalle valli lombarde di artefici e maestranze dalle grandi capacità tecniche ma senza un vero e proprio linguaggio caratterizzato.

Nelle regioni europee dove si trovano a operare, infatti, adattano il loro bagaglio tecnologico alle richieste e alle espressioni culturali locali: gli *Antelami*, i *Campionesi*, i numerosi maestri che indicano, firmando, la loro origine comasca lungo i secoli XI-XIII, sono tutti artefici lombardi ma esprimono di volta in volta un linguaggio sempre diverso, che riflette sempre l'arte dei luoghi dove si trovano a operare. La loro firma, il loro nome è un marchio di origine, ma non indica certo uno stile comune. L'architettura romanica assume nelle regioni in cui si sviluppa un'accezione tipicamente regionale. Con il secolo dell'anno Mille, il rifiorire delle costruzioni ecclesiastiche, accanto al notevole progresso tecnologico, al significativo incremento demografico e allo sviluppo dell'economia e dei commerci, determina l'instaurarsi di una forte tradizione costruttiva e artistica che si ramifica

in tutta Europa, seguendo le volontà dei committenti locali, la disponibilità delle materie prime, pietra e legno in primo luogo, la capacità di approvvigionarsi di quelle più preziose, come i marmi di reimpiego. Il nuovo corso parte da una tradizione comune che comprende il retaggio delle tecniche e delle opere tramandate dall'antichità e passate attraverso la pratica artistica e progettuale dell'Alto Medioevo, cui si fondono i nuovi apporti delle culture mediterranee, dalle soluzioni praticate dagli artefici islamici alla tradizione classica dell'Impero bizantino.

Gli elementi comuni delle architetture del secolo dell'anno Mille (le volte, i pilastri o le colonne, le piante basilicali con navate e transetto, le coperture lignee o le volte, a crociera o a botte) sono così generici e strettamente connessi con la tradizione artistica precedente e le novità si



rivelano soprattutto di carattere tecnologico, che non è possibile, se non per definizione di comodo, parlare di stile romanico.

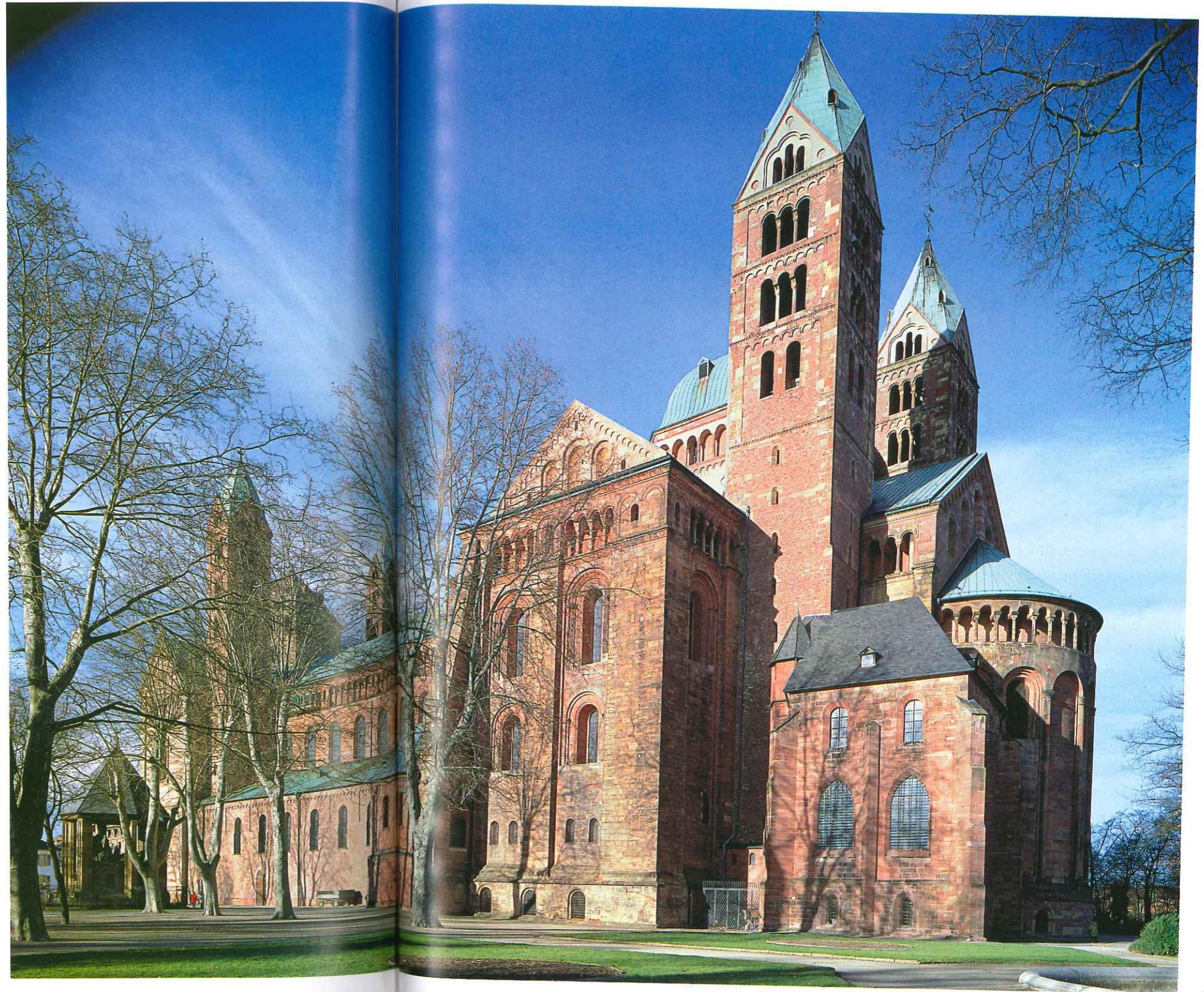
D'altro canto, proprio il confronto tra i principali edifici del tempo del panorama europeo, dalle abbazie normanne alla cattedrale di Pisa, dalle chiese di pellegrinaggio alla basilica di San Marco a Venezia e la costante presenza, nelle soluzioni adottate, di caratteri locali connessi anche alla presenza di monumenti anteriori di pregio (antichi, paleocristiani o altomedievali) o alla disponibilità dei materiali (dove c'è la pietra si erigono volte, dove c'è maggiore disponibilità di alberi si opta per le coperture lignee, al di là degli stili e delle tecniche), dimostra quanto le tipologie architettoniche scelte dai committenti e dai costruttori del secolo dell'anno Mille siano il frutto della mediazione di più fattori su un substrato locale che dà vita generalmente a linguaggi regionali.

Restano fuori da questo discorso, naturalmente, le eccezioni, come, per esempio le chiese delle vie di pellegrinaggio, i numerosi monasteri cluniacensi, le fondazioni regie o imperiali, per le quali è evidente la scelta di fondo di soluzioni comuni, sovraterritoriali, che nascono da motivazioni che hanno poco a che fare con l'arte.

### L'ARTE EUROPEA TRA BISANZIO E ISLAM

Lungo le rotte marittime tra "Maometto e Carlo Magno", si rafforza la triangolazione culturale ai cui vertici troviamo l'Impero bizantino, i domini arabi e le coste europee, sorta nell'Alto Medioevo e intensificatasi proprio nel secolo

Duomo, XI secolo,  
Spira, Germania.



dell'anno Mille in concomitanza con la rinascita dell'Europa. Il Mediterraneo rappresenta un veicolo eccezionale per l'arte dei secoli del Medioevo, di cui beneficia in primo luogo l'Italia. Lungo la penisola italiana ci sono città che rappresentano veri e propri fulcri di questo movimento da est verso ovest. Le coste tirreniche e quelle adriatiche, le isole grandi e piccole disseminate tra Grecia, Africa e Spagna, subiscono un incessante scambio di oggetti. Si può dire che non vi sia città importante del tempo che non conservi traccia di questi contatti: stoffe bizantine, tessuti arabi, bronzi islamici, porte di metallo provenienti da Costantinopoli, avori, cristalli di rocca arricchiscono musei e tesori di cattedrali dell'intera Europa. Laici ed ecclesiastici acquistano, depredano, si invaghiscono di queste opere, sia che provengano dai laboratori imperiali di Bisanzio, sia che giungano dai *tiraz* dei centri musulmani disseminati per il Mediterraneo e nei territori del Medio Oriente.

Nel quadro di questi intrecci di culture, un ruolo non minore nell'economia dei processi storico-artistici è rivestito dalla presenza degli artefici e delle loro botteghe: bizantini, musulmani e cristiani si muovono e operano scambiandosi nelle città a cavallo tra cristianità e islamismo. Accanto alle opere, si spostano gli uomini, come le merci accanto ai mercanti. Significativa è ancora la vicenda della basilica di Montecassino; oltre Leone, anche Amato, monaco del monastero ai tempi di Desiderio, nella *Historia Normannorum* ricorda che l'abate "poiché non trova in Italia artisti capaci, manda a chiamare artefici greci e arabi a Costantinopoli e ad Alessandria per far adornare il pavimento della chiesa di marmi intagliati e vari disegni, opera che noi chiamiamo mosaico, realizzata con pietre di diversi colori".

Questa testimonianza assume nuova luce quando apprendiamo che la strada è stata percorsa

anche in senso inverso. La risposta musulmana all'arte cristiana è di soggezione e ammirazione e presto tra gli arabi si fa largo l'idea di una superiorità "Rumi", cristiana e bizantina, nelle arti. Non solo è visibile l'imitazione dei prodotti cristiani, ma assistiamo a sistematici tentativi di utilizzare gli stessi artisti per le nuove costruzioni islamiche.

Quando il califfo omayyade di Spagna al-Hakam II intraprende l'ampliamento della moschea di Cordova, intorno al 962, le cronache coeve ci tramandano che egli scrive al Re dei Cristiani (l'imperatore bizantino) chiedendogli "un artefice capace nell'imitare quello che il califfo omayyade al-Walid aveva realizzato al tempo della costruzione della Grande moschea di Damasco". I legati condussero da Costantinopoli un maestro con oltre 300 quintali di tessere di mosaico, dono dell'imperatore e questi, come narrano i cronisti, appena giunto in Spagna intraprese l'opera e insegnò l'arte a numerosi apprendisti, permettendo l'impiantarsi di una tradizione musiva.

Nell'ingresso del grandioso complesso di Madinat al-Zahra (presso Cordova), eretto nel X secolo, Abd al-Ramahn, padre di al-Hakam, fa collocare ampie vasche, tra cui una in serpentino fatta arrivare da Costantinopoli per mezzo del vescovo *mozarabe* Recemundo e ornata con animali in metallo dorato; le cronache narrano, inoltre, che il marmo delle colonne dell'edificio califfale fu raccolto in tutte le regioni del Mediterraneo.

Anche i conquistatori musulmani, allo stesso modo dei cristiani, ammassavano, come bottino di guerra, tessuti e oggetti preziosi: intorno al 975, al-Mansur fece trasportare le campane dalla chiesa di Santiago de Compostela a Cordova sulle spalle di prigionieri cristiani per appenderle alla volta della Grande moschea.

Sicuramente lo scambio di artefici e la ricerca di



maestri capaci anche fuori del territorio è una ricorrenza frequente nelle fonti documentarie di tutta l'età medievale: per citare un esempio dall'area germanica, l'imperatore Enrico IV chiama a lavorare tra 1082 e 1106 alla cattedrale di Spira, una delle principali costruzioni dell'XI secolo, "tutti gli architetti, carpentieri, muratori e gli altri artefici esperti e capaci del suo regno come anche di altri" (*omnes sapientes et industrios architectos, fabros, caementarios, aliosque opifices regni sui vel etiam de aliis regnis*). Allo stesso modo, secondo le fonti, la cappella di San Bartolomeo, attigua al duomo di Pader-

born (1017), sarebbe stata edificata *per operarios graecos*.

Al di là del *topos* letterario e delle leggende fiorite su questi scambi di maestranze, resta il dato incontrovertibile che nei momenti chiave della produzione artistica medievale e in centri im-

Presentazione al tempio, particolare della porta bronzea di Bernoardo, 1015, Hildesheim, Germania, cattedrale.

Alle pagine seguenti Annuncio ai pastori, XI-XII secolo, León, Spagna, San Isidoro, Pantheon de los Reyes.

portanti del panorama mediterraneo ed europeo, affiora sempre la triangolazione culturale con al centro, nel vertice più alto, Costantinopoli, erede più schietta della tradizione antica.

### LE PORTE BRONZEE, TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Il bronzo, per tutto il Medioevo, assume un alto significato non solo per la preziosità ma anche e soprattutto per i riferimenti all'antichità imperiale. Già Carlo Magno aveva arricchito la sua capitale, Aquisgrana, con bronzi antichi e a Roma, nella piazza del Laterano sede del potere papale, si potevano ammirare un gruppo di bronzi, quali la Lupa e il Marco Aurelio, che richiamavano il passato imperiale della città e mostravano a tutti la continuità tra la Roma dei Cesari e quella dei Papi. A Pisa troviamo esposto, sui tetti del duomo, un grifone islamico; a Genova venivano mostrate, come prede di guerra, due porte bronzee e un grande lampadario provenienti dal bottino della presa di Almería (1147). In altre città intenzionate a misurarsi con Roma assistiamo a un fenomeno analogo: a Milano, fin dall'XI secolo, un serpente bronzeo di supposta provenienza costantinopolitana era collocato nella basilica di Sant'Ambrogio.

Nella metallurgia medievale un posto d'onore tocca alle porte bronzee. In Occidente si realizzano ininterrottamente dall'età carolingia alle soglie del Rinascimento, mentre nel mondo bizantino non si avverte quasi soluzione di continuità tra i prodotti dell'età romana e le eccelse produzioni costantinopolitane che si snodano dall'età giustiniana alla caduta dell'impero. La principale fonte di ispirazione sono le porte antiche dell'età romana, alcuni esemplari dei quali si potevano vedere reimpiegati nelle chiese ed erano già stati replicati per gli edifici dei primi

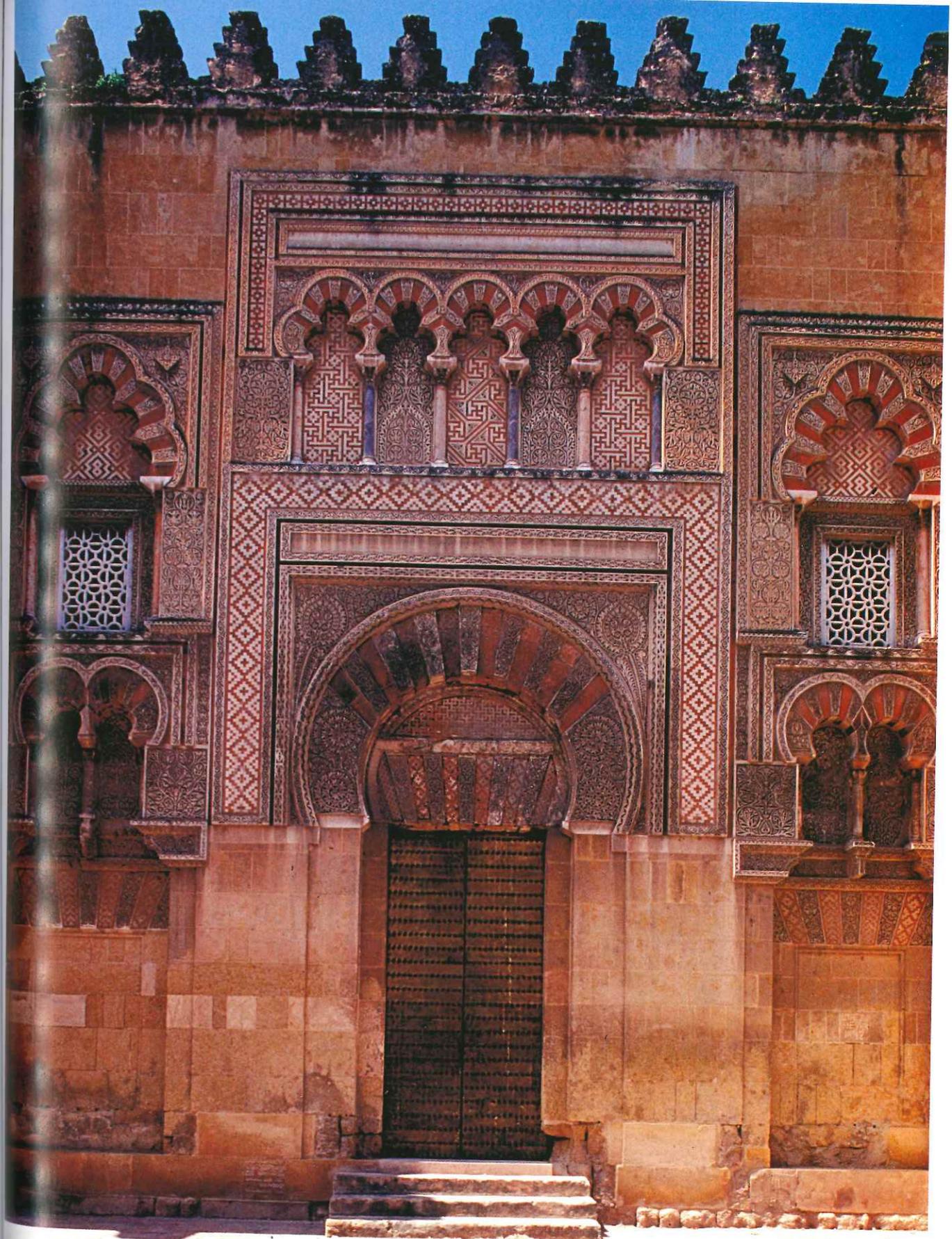
secoli del cristianesimo. Altro luogo della persistenza dei modelli antichi era costituito dall'Impero Romano d'Oriente e, in particolare, dall'insuperato "faro" costituito dalla basilica di Santa Sofia a Costantinopoli.

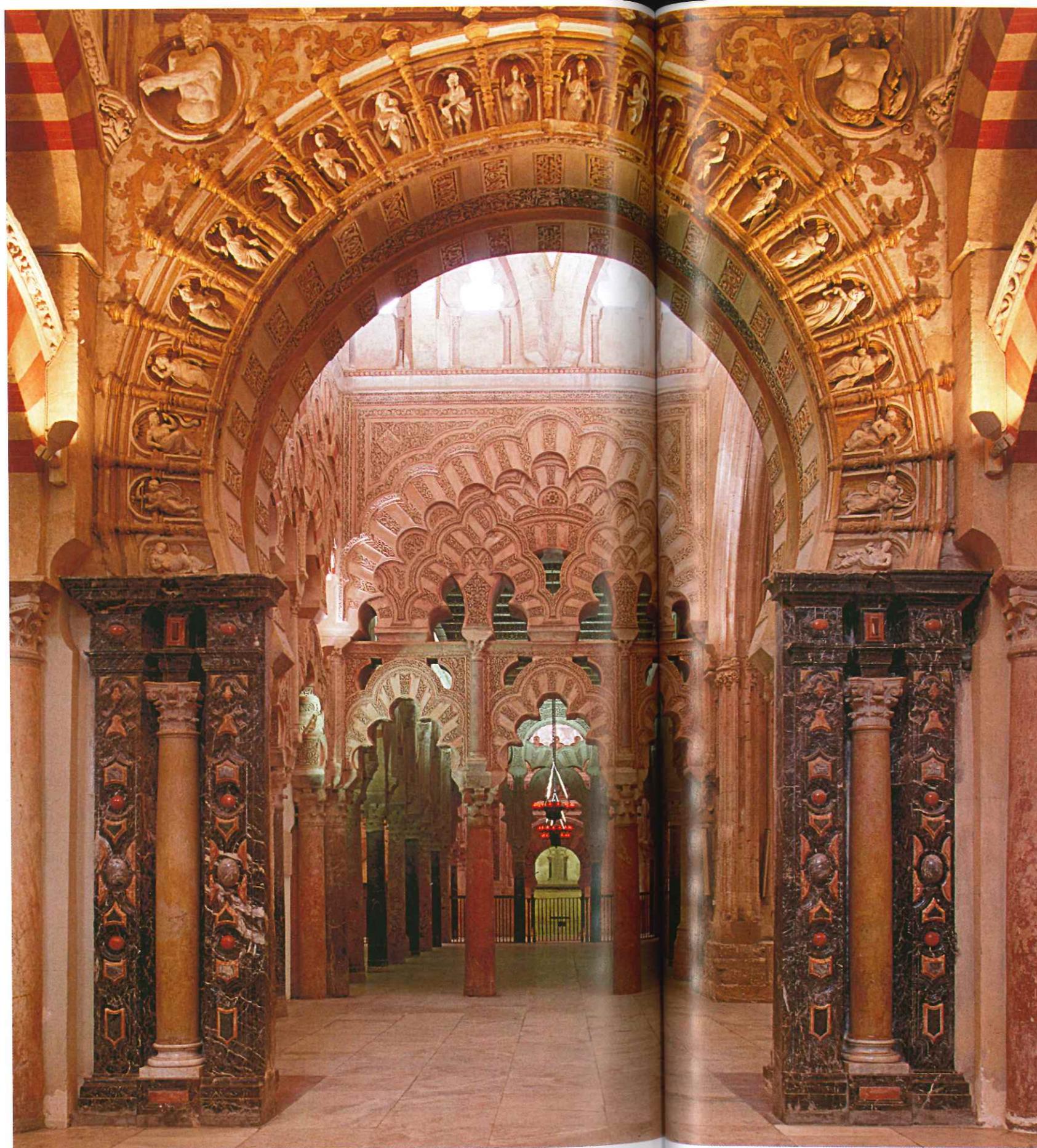
I metalli erano indubbiamente i materiali più preziosi, in quanto con essi si producono gli strumenti liturgici: l'operazione di transfert della materia dagli spazi chiusi del coro alla facciata esterna disponibile alla vista dei fedeli, arricchisce il monumento e permette allo spettatore di vivere un'esperienza illuminante di avvicinamento a Dio.

La porta, già mezzo per avvicinarsi a Dio, acquista maggiore valore proprio in relazione alla sua funzione e al materiale con cui viene realizzata.

Il significato può essere desunto da un passo di Sugerio (1081-1151), abate di Saint-Denis dal 1122, che, nella ricostruzione della chiesa consacrata nel 1140, fece inserire in facciata un portale dai battenti in bronzo dorato, ispirato probabilmente dagli esemplari italo-bizantini dell'XI secolo, che aveva potuto ammirare nelle principali chiese della penisola. In nome dell'estetica teologica dello Pseudo-Dionigi, l'ecclesiastico così celebra l'opera: "Chiunque tu sia, se vuoi celebrare la gloria di queste porte, non ammirare né l'oro né la spesa, ma il lavoro dell'opera. Riluce la nobile opera, ma l'opera che nobilmente riluce illumina le menti per modo che esse possano procedere, attraverso vere luci, alla luce vera dove Cristo è la vera porta. Come esista nelle cose del mondo lo dimostra l'aurea porta: la cieca mente si innalza al vero attraverso ciò che è materiale e da oscurata che era si leva a vedere questa luce". Dopo la contemplazione e la conseguente

Mesquita, porta, fine del X secolo, Cordova.





Mesquita, interno,  
fine del X secolo,  
Cordova.

illuminazione, l'anima si leverà dai vincoli terreni, come il Cristo nella Resurrezione raffigurata sulle porte: nell'opera voluta dall'abate e nelle parole che egli adopera per celebrarla si coglie una perfetta coincidenza di materia, arte e messaggio di salvezza.

Nel secolo dell'anno Mille si comincia, con una certa frequenza soprattutto per gli edifici di maggiore prestigio, a far realizzare porte bronzee nello spirito di emulazione dell'età antica. L'area germanica conserva un notevole nucleo dei primi decenni dopo il Mille, a partire dalla porta del duomo di Magonza, realizzata intorno al 1000 per volontà del vescovo Villigiso (975-1011), come riferisce l'epigrafe incisa, in cui si fa menzione in primo luogo di Carlo Magno e, infine, dell'artefice Berengario.

Di qualche anno successive sono le valve del duomo di Augusta, con numerosi riquadri che recano storie bibliche e figure mitologiche. L'esemplare più significativo è, tuttavia, la porta della cattedrale di Hildesheim (1015), con scene della *Genesi* e della *Vita di Gesù* in ampi riquadri istoriati con figure rilevate, che preludono alla rinascita della scultura monumentale e della plastica narrativa. L'opera, con le due valve fuse ciascuna in un unico getto che rivela grande maestria tecnica, fu voluta dal grande committente, il vescovo Bernardo che aveva potuto conoscere le porte di Santa Sofia di Costantinopoli quando vi era stato in qualità di tutore di Ottone III (dal suo esempio si sviluppa la successiva produzione dell'area germanico-slava). Nella storia di lunga durata dei rapporti culturali e artistici tra Bisanzio e l'Occidente, un punto fermo è segnato dalla realizzazione della porta bronzea per la cattedrale di Amalfi (ante 1065), che apre una lunga e ben nota serie di manufatti analoghi eseguiti per chiese della penisola tra la seconda metà del secolo XI e la prima metà del successivo. Nel giro di pochi decenni

alcuni dei principali edifici ecclesiastici vennero arricchiti di preziose imposte: dopo l'esemplare amalfitano, le valve di Montecassino (1066), quelle per la basilica romana di San Paolo fuori le Mura (1070), per il santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo (1076), per la chiesa di Atrani (1087) e per la cattedrale di Salerno (1084 circa, anno della consacrazione dell'edificio).

Sono da segnalare anche la porta in agemina del duomo pisano, donata, secondo la tradizione, da Goffredo di Buglione nel 1100 (perduta) e i due esemplari della basilica di San Marco a Venezia, la più ricca di imposte bronzee tra le chiese occidentali medievali, in diretta emulazione con la basilica di Santa Sofia a Costantinopoli.

Questo gruppo di porte è al centro di una rete che unisce, sulle rotte tra l'Italia e l'Oriente, altissimi prelati e laici esecutori/committenti. Tra essi vanno ricordati gli arcivescovi Pietro di Amalfi (1049-1070/72), Giraldo di Siponto (1064-

1080), Alfano di Salerno (1058-1085); gli abati Ildebrando di Soana, rettore di San Paolo fuori le Mura, e Desiderio di Montecassino, entrambi futuri papi Gregorio VII (1073-1085) e Vittore III (1086-1087); ricchi commercianti, tra i quali campeggiano gli esponenti della famiglia amalfitana de Comite Maurone, con due rappresentanti, Mauro e il figlio Pantaleone, che cureranno, rispettivamente, l'esecuzione delle porte di Montecassino e di quelle di Amalfi, Roma e Monte Sant'Angelo.

### IL PELLEGRINAGGIO: NUOVO MOTORE DELLA CULTURA EUROPEA

Nell'apertura del libro centrale delle *Cronache dell'anno Mille*, Rodolfo il Glabro racconta della conversione di Stefano (975-1038), re degli



Serpente in bronzo, età ellenistica, Milano, Sant'Ambrogio.

## PROFILI BERNOARDO DI HILDESHEIM

Tra i protagonisti della vita culturale e artistica della Germania imperiale tra X e XI secolo, spicca una serie di vescovi che occuparono le sedi più importanti della nazione, da Colonia a Treviri, a Magonza, e impressero, con la loro attività, un decisivo impulso allo sviluppo delle arti, dall'architettura alla miniatura, all'oreficeria. Uno di loro è Bernoardo (960 circa-1022), nato da una nobile famiglia sassone e presto entrato a far parte della corte di Ottone II (967-1002) del cui figlio, Ottone III, sarà precettore, accompagnandolo anche in un soggiorno presso la corte imperiale a Costantinopoli. Nel 993 viene consacrato vescovo alla guida della diocesi di Hildesheim. Fu più volte in Italia, per seguire l'imperatore (980-983) e per un concilio indetto per dirimere una questione sorta tra lui e Villigiso, vescovo di Magonza (1001). Fu in ottimi rapporti anche con il successore di Ottone II, Enrico II (1002-1024), di cui era stato compagno alla scuola della cattedrale di Hildesheim e per Enrico II compì una missione nelle Fiandre (1007), in occasione della quale visitò Parigi, Saint-Denis e Tours. Bernoardo diede vita a una serie di opere eccezionali, come confermano le iscrizioni dedicatorie per i capolavori che commissionò per la sua sede, Hildesheim. Promosse la ricostruzione della cattedrale, progettata secondo i canoni delle grandi chiese imperiali di Germania, per cui pose la prima pietra nel 1010 e che doveva essere già completata nel 1015, quando fece porre in opera sulla facciata le monumentali valve



Bastone dell'abate, X sec., Hildesheim, Museo della Cattedrale.

Si tratta presumibilmente di un regalo del vescovo Bernoardo all'abbazia e all'arcivescovo di Magonza Erkanbald.

bronzee, fuse in unico getto. Per la biblioteca fece eseguire una Bibbia esemplata sui modelli carolingi e due evangelari, uno dei quali (1011), realizzato dallo scriba e miniatore Guntbald, fatto venire espressamente da Ratisbona. Bernoardo pose particolare attenzione alle opere bronzee e di oreficeria: fece eseguire una ricca Croce in argento fuso e dorato (1007-1022) e una coppia di candelabri, sempre con l'iscrizione che riporta la sua committenza. Ne risulta quindi l'immagine non solo di un mecenate,

ma anche di un raffinato intenditore che, oltre a richiedere l'esecuzione dell'opera, partecipa alla sua ideazione e ne sovrintende la realizzazione. Un esempio emblematico è la sua opera più originale, la colonna di bronzo (di cui si conserva solo una copia ottocentesca), sulla quale sono raffigurate a spirale una serie di scene cristologiche, opera nella quale si fonde l'osservazione dell'antico, l'attenzione alla tecnica, le capacità artistiche e di comunicazione di Bernoardo.

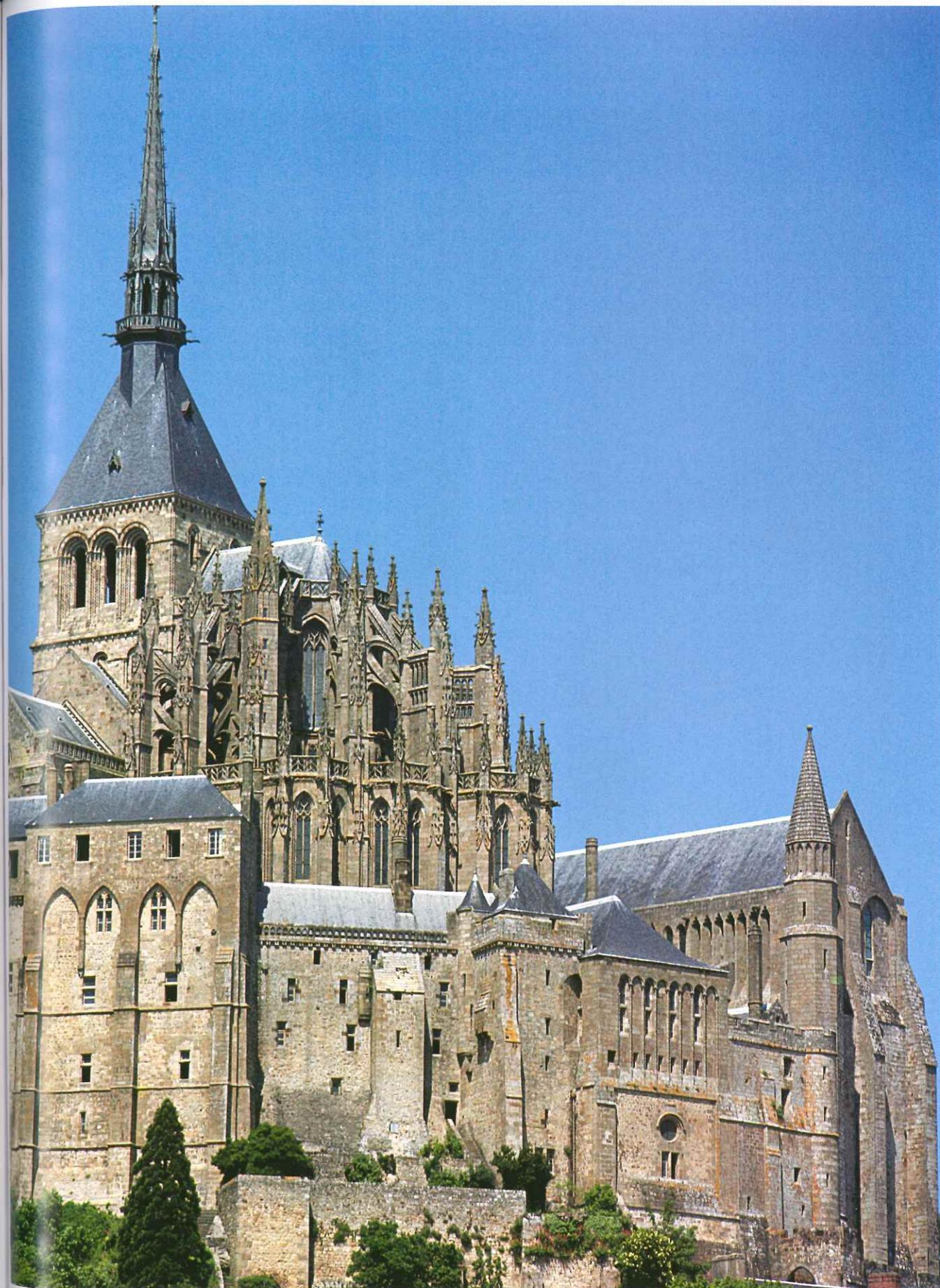


ungari (1001-1038). Ciò determinò l'apertura di una nuova strada per Gerusalemme: "allora quasi tutti quelli che, partendo dall'Italia o dalle Gallie, si dirigevano verso Gerusalemme per visitarvi il Sepolcro del Signore, cominciarono a tralasciare il consueto itinerario marittimo... attratta da ciò, si mosse alla volta di Gerusalemme una massa innumerevole di persone, sia nobili sia popolani". Nelle parole dello storico dell'anno Mille dobbiamo cogliere il segno di una radicale inversione di tendenza: il progresso dei commerci, una maggiore stabilità politica specie nelle zone orientali d'Europa, la nuova situazione sociale determinano l'intensificarsi degli spostamenti del popolo delle città e degli stati del vecchio continente. Dopo la distruzione del Santo Sepolcro a opera di al-Hakim nel 1009 e la sua conseguente rico-

struzione, grazie anche alla disponibilità dei governanti musulmani riprende una pratica attestata fin dagli albori del cristianesimo, vale a dire la visita alla tomba di Cristo e alla città che aveva visto la sua fine terrena, ma in una dimensione nuova: a ecclesiastici, sovrani e aristocratici si aggiunge la massa del popolo, che trova forse una prima affermazione nella storia europea proprio attraverso il pellegrinaggio. Il viaggio per luoghi santi diventa una delle principali dimensioni del cristiano medievale.

Porte bronzee bizantine, particolare, VI-XIII secolo, Venezia, San Marco.

→ Abbazia di Mont-Saint-Michel, XI-XIV secolo, Francia.

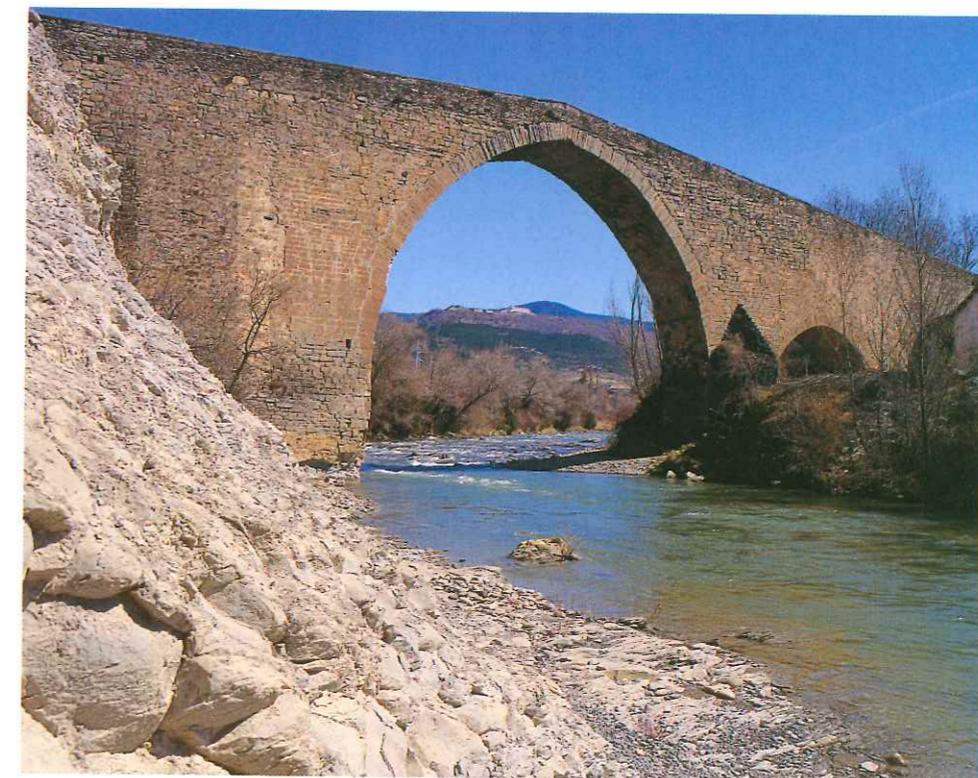
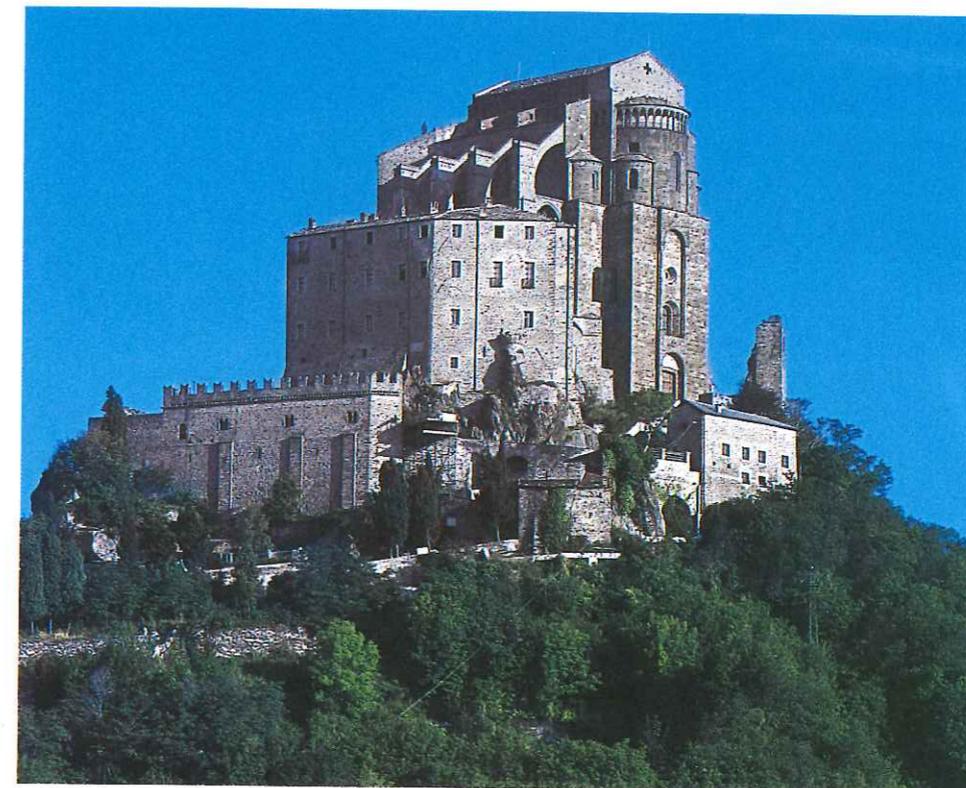




Affresco del narcece,  
1060-1115, abbazia  
di Saint-Savin-sur-  
Gartempe, Francia.

Sulle rotte che conducono ai sepolcri più venerati si muovono, con gli uomini, i commerci e la cultura, costituendo uno dei principali motori degli scambi e del progresso nei secoli dell'età di mezzo. Il pellegrinaggio, quindi, non ha una sola meta in quanto esso replica la distribuzione dei santuari dell'antichità classica e si ispira alla stessa parola di Cristo, che aveva inviato i suoi apostoli ai quattro lati del mondo. In questo modo nasce una rete di luoghi di culto che unisce tutta l'Europa fino alla Città Santa per eccellenza e oltre, verso la penisola del Sinai, guerre e dominazioni permettendo. Dobbiamo ritenere che proprio la profonda mutazione degli aspetti dell'economia e dei traffici abbiano determinato l'accendersi

dell'interesse verso il culto dei *martyria*, le tombe dei principali testimoni della cristianità. Se nei primi secoli del cristianesimo l'attenzione era stata rivolta ai centri focali di Roma e Gerusalemme, mentre gli altri luoghi di culto attiravano folle locali, oppure provenienti dalle regioni vicine (come, per esempio, le tombe di Cimitile, presso Nola in Campania, che grazie alla presenza di san Paolino venivano visitate da folle da tutto il Meridione), dal secolo dell'anno Mille in poi il miglioramento delle condizioni di viaggio e la costruzione di una rete di strutture ospitaliere, permisero all'uomo del Medioevo di trasformarsi in viaggiatore: su quelle rotte insieme al pellegrino si muove la cultura, l'arte, il pensiero.



In alto  
Sacra di San Michele,  
X secolo, Torino.

In basso  
Ponte San Miguel lungo  
la strada verso Santiago  
de Compostela,  
XIII-XIV secolo, Jaca,  
Spagna.



I principali assi di queste vie percorse a partire dall'XI secolo da folti gruppi di pellegrini ma, già in precedenza, da mercanti, viandanti e dal traffico locale, costituiranno l'ossatura dei collegamenti europei. Essi replicano, per lunghi tratti, l'assetto viario creato dai romani ai tempi del loro dominio sul continente, ma lo modificano e lo ampliano, specie nella parte dell'Europa centro-settentrionale da loro meno frequentata, dando vita così a un primo abbozzo di unità economica e sociale del continente, favorita anche da questi nuovi flussi di spostamento.

Assistiamo quindi alla nascita di un'economia di pellegrinaggio che investe positivamente numerose città europee, sia quelle che hanno già la fortuna di ospitare reliquie illustri, sia quelle che

sapranno procurarsi "corpi santi", anche di rapina, lungo le rotte verso l'Oriente, terra d'elezione per molti tra i principali santi e apostoli cristiani. I veneziani si impossessano dei resti dell'apostolo ed evangelista Marco, cui erigeranno una basilica d'oro per custodirlo, come i baresi del santo taumaturgo Nicola ed entrambe le città saranno meta incessante dal Nord Europa di visite di pellegrini finanche dalla Scandinavia e dalla Russia. Si moltiplicano le mete e le loro tipologie; accanto alle reliquie dei santi, attirano le masse dei fedeli i luoghi delle apparizioni micaliche o i santuari dedicati al principe degli arcangeli, dalla grotta del Gargano, abbellita di una porta bronzea costantinopolitana donata dal mercante amalfitano Pantaleone de Comite Maurone (1076), alla



Sacra di San Michele in Piemonte (per la quale l'artista padano Niccolò scolpirà uno stupendo portale, 1120-1130) a Mont-Saint-Michel in Bretagna, abbazia benedettina ricostruita con il soccorso del duca Riccardo II sotto l'abate Ildeberto I (1009-1023), già meta attorno al Mille di folle di cristiani attratti anche dal noto fenomeno delle maree. Rodolfo il Glabro registra inoltre l'inizio della diffusione del culto dei santi taumaturghi non senza un certo disappunto, dovuto al disagio di percepire quanto le trasformazioni economiche e sociali potessero velocemente cambiare lo stato delle cose: "Quando già tutto il mondo era divenuto candido a causa delle rinnovate basiliche, successivamente nell'anno millesimo ottavo del Salvatore fatto uomo, grazie a segnali di varia

natura furono ritrovate le reliquie di moltissimi santi nei luoghi in cui da lungo tempo giacevano nascoste... Sappiamo che l'inizio di queste scoperte si ebbe in Gallia, nella città di Sens, presso la chiesa del Beato martire Stefano... La fama dell'avvenimento attirò una massa di fedeli non solo dalle province della Gallia, ma anche da quasi tutta l'Italia e da paesi d'oltremare, e tra loro non pochi infermi, che per l'intervento dei santi uscirono guariti. Ma come succede assai spes-

← *Codex Calixtinus*,  
1150 circa, Santiago  
de Compostela,  
Archivio della  
cattedrale.

Sainte-Foy, XI secolo,  
Conques, Francia.

so, proprio quello che è all'origine di un bene per l'uomo, sotto la spinta del vizio della cupidigia può ben provocarne la caduta: poiché questa città, per l'arrivo in essa di tanta gente a scopo di devozione, era divenuta molto ricca, toccati da una così grande fortuna i suoi abitanti concepirono smisurato orgoglio”.

### GLI ORDINI OSPITALIERI E L'ARTE DEL PELLEGRINAGGIO

Nel secolo dell'anno Mille nasce e si consolida una corrente di traffici che occupa i principali assi viari tra l'Europa, il Mediterraneo e l'Oriente, valicano i Pirenei, le Alpi e gli Appennini, transitano su ponti malmessi o su imbarcazioni che mettono in comunicazione le sponde di fiumi grandi e piccoli, attraversano sentieri tra le foreste e strade polverose tra paludi e pianure incolte che, solo in pochi tratti (in genere quelli più aspri e impervi) presentano malfermi acciottolati e, in qualche raro caso, ancora la pavimentazione romana.

Per viandanti e fedeli nasce una rete di assistenza che favorisce il moltiplicarsi di locande, alberghi, monasteri con ampie foresterie, nei punti di passaggio cruciali: valichi, ponti, gole. Questi luoghi danno impulso allo sviluppo di centri a completo servizio dei commerci e delle vie di pellegrinaggio, che trasformeranno il paesaggio urbano dell'Europa medievale. Come scrive Aimeri Picaud nella “Guida del Pellegrino a Santiago” (metà XII secolo), “il Signore ha posto sulla terra tre colonne fortemente necessarie per sostenere i suoi poveri”, vale a dire gli *hospitales* di Geru-

salemme, Roncisvalle e del Gran San Bernardo, ramificati sui principali valichi alle tre mete del pellegrinaggio medievale: Roma, Santiago e Gerusalemme.

Per la prima volta, dopo la fine dell'antichità, si assisterà al rifiorire e al proliferare di nuove città di servizio, nelle quali si affermerà una borghesia che saprà dare una svolta all'assetto socio-culturale del vecchio continente.

Tale impulso trasforma anche i modi di produzione e di godimento dei prodotti artistici, apre la strada a un incipiente consumo seriale e di massa: l'arte non è più chiusa nelle chiese o nelle corti ma diventa un bene comune proprio grazie alla numerosa presenza di pellegrini e viaggiatori lungo le rotte della nuova Europa. Presso i principali santuari si sviluppano mercati di prodotti artigianali seriali (ex voto, oggetti devozionali, manufatti in materiali locali) che danno vita, per la prima volta, a un mercato artistico quasi di massa, che prelude al consumo moderno della cultura.

Con l'apertura e l'intensificarsi della frequentazione di queste vie si diffondono gli ordini degli ospitalieri, fondati quasi sempre da laici aristocratici e organizzati a imitazione degli ordini monastici con regole ferree e un codice d'onore che ne dovrebbero tutelare l'integrità morale e l'efficienza in un mondo in cui la gran parte del territorio è alla mercé di loschi figure.

Essi si occupano della gestione della rete di servizi ai pellegrini e viandanti, con l'edificazione e la cura di grandi strutture ricettive nei centri urbani più importanti, presso i santuari e nei passi più pericolosi dei tragitti. In Oriente, i cavalieri gerosolimitani si originano dai primi monasteri latini fondati in Terrasanta per cura di aristocratici ed ecclesiastici in primo luogo italiani, amalfitani e veneziani, provenienti dalle città che commerciavano più frequentemente con Bisanzio e gli arabi.

Capitello, XI secolo,  
Saint-Benoît-Sur-Loire,  
Francia, abbazia.



I complessi di tale ordine (poi divenuto Ordine dei Cavalieri di Malta) si ramificano in tutta Europa per offrire assistenza e difesa di viandanti e pellegrini.

In Occidente, gran peso avrà l'Ordine dei Cavalieri d'Altupascio (presso Lucca), centro di transito di nodale importanza lungo la via Francigena, che poneva in comunicazione il Nord Europa con Roma attraverso gli Appennini. L'ordine, che si ramificherà in tutto il continente, fu fondato da nobili lucchesi alla metà del secolo XI ed era dedicato ai santi Giacomo, Egidio e Cristoforo. Parallelo a questo è l'Ordine di sant'Antonio di Vienne, fondato alla fine del secolo XI, presso l'omonimo santuario (notevole complesso romanico con un rilevante apparato scultoreo, che conservava il corpo di sant'Antonio Abate), posto ai piedi delle Alpi, nel Delfinato francese, lungo uno degli assi principali di collegamento tra Italia e Francia attraverso il Moncenisio, visitato frequentemente dai pellegrini italiani diretti a Santiago. Esso assicurerà una serie di ospedali e case di cura (specie per la malattia dell'*herpes zoster*, nota come "fuoco di sant'Antonio") lungo i principali assi viari del tempo.

Questi ordini, come i corrispettivi religiosi, avranno un ruolo importante nell'assicurare gli scambi anche culturali tra le varie parti dell'Europa e dell'Oriente e saranno un utile veicolo per oggetti, opere e linguaggi artistici attraverso le loro reti di stazioni che coprivano vaste aree del continente.

Nelle loro costruzioni, nella forma dei complessi edificati come nella decorazione degli arredi esterni e interni, dall'architettura alla pittura e alla scultura, utilizzano modi e maestranze locali mescolate ad artefici provenienti dalla terra delle loro case madri, dando vita, soprattutto in Terrasanta e lungo le coste del Mediterraneo orientale, a una fertile commistione di cultura europea e d'oltremare.

## LE VIE DI PELLEGRINAGGIO

Dalle testimonianze dei viaggiatori, dai reperti sopravvissuti, dalla dislocazione dei complessi ospitalieri e dei santuari lungo gli assi viari possiamo ricostruire la rete di strade che conducevano alle mete capitali del pellegrinaggio medievale: Santiago de Compostela, Roma e Gerusalemme. Dal Nord Europa e dal Regno Unito ci si muoveva via mare, lungo le rotte di cabottaggio percorse da normanni e vichinghi nelle frequenti incursioni verso le terre atlantiche e del Mediterraneo, come anche via terra, approdando ai porti della Normandia francese (così fece Sigerico di Canterbury, diretto a Roma nel 990) e della penisola danese (da dove partì l'abate islandese Nicola di Munkathvera diretto in Terrasanta nel 1154). La via terrestre prediletta era quella che costeggiava il Reno, ricca di santuari e città, da Colonia a Spira e Strasburgo, che permetteva sia di giungere in Italia, attraverso Basilea e il Passo del San Gottardo, sia di dirigersi verso Santiago, arrivando a Parigi passando per Aquisgrana. Dalla Francia si diramano le principali vie che conducono ai Pirenei e alla penisola iberica per raggiungere Santiago. Il percorso più settentrionale da Parigi si dirige verso Tours (con il santuario di San Martino, l'evangelizzatore della Gallia, tra i principali luoghi di culto francesi), dove inizia la *Via Turonensis* che prosegue per Poitiers (dove era custodito il corpo di Saint-Hilaire in una mirabile basilica romanica), Blaye, la cui chiesa di Saint-Romain ospita la tomba dell'eroe Orlando, il cui olifante era a Bordeaux, depositatovi da Carlo Magno. Il



Maestà di Santa Fede, particolare, XI secolo, Conques, Francia, Sainte-Foy.

## PROFILI BERNARDO GELDUINO

La città di Tolosa, capitale della Linguadoca, conservava le reliquie di uno dei principali santi francesi, il vescovo martire Saturnino, oggetto di culto fin dall'età paleocristiana. Nel 1070, sotto l'impulso di Isarn, vescovo di Tolosa, si costituisce presso la basilica di Saint-Sernin una famiglia di canonici riformati. Essa appare ben presto insufficiente, rispetto sia alla crescita demografica della città sia all'aumentare delle folle di pellegrini che accorrono, lungo la Via Tolosana (che parte da Saint-Gilles), a Santiago de Compostela.

La nuova chiesa viene eretta a partire dal 1077, cominciando dalla zona dell'ampio transetto, che prevede un programma scultoreo di capitelli nella maggior parte dei casi aniconici, con elementi vegetali, palmette e foglie d'acanto, secondo lo sviluppo della tipologia del capitello corinzio manifestato nella plastica delle regioni francesi a partire dalla metà del secolo dell'anno Mille.

Successivamente, con il progredire dell'edificazione, compare la bottega di uno scultore, il cosiddetto "maestro della Porte des Comtes", che intorno al 1080 realizza l'eponimo ingresso gemino del transetto meridionale, con un primo abbozzo di rilievi figurati secondo un programma iconografico. Tuttavia, la svolta nella decorazione scultorea della basilica è dovuta all'apparizione di uno scultore, Bernardo Gelduino, uno dei pochi di questo periodo fondamentale della plastica europea di cui conosciamo il nome. Egli, infatti, firma la tavola dell'altare principale



*Maiestas Domini*,  
XI secolo, Tolosa,  
Saint-Sernin.

della chiesa consacrato da papa Urbano II nel 1096: *Bernardus Gelduinus me fecit*. L'opera, che replica nella tipologia gli esemplari prodotti a Narbonna e diffusi tra Francia e Spagna a partire dal X secolo, rivela per lo stile e per l'iconografia stringenti novità: un forte richiamo all'arte dei primi secoli del Cristianesimo nelle *imagines clipeatae* che costellano la decorazione, l'emulazione della scultura romana nelle figure degli angeli quali Vittorie alate, con un'espressa volontà da parte dello scultore di porre in evidenza, a differenza dei prototipi dell'arte carolingia che lo avevano preceduto,

movimento, spazialità, resa anatomica.

Allo stesso scultore sono da attribuire tre dei sette rilievi murati oggi nella parete del coro della basilica, con il Cristo in mandorla e i simboli dei quattro evangelisti e una coppia di Serafini e Cherubini posti di profilo *sous arcades*, dalla forte caratterizzazione e con spunti di rappresentazione su più piani che, pur mostrando ancora di derivare dalla produzione eburnea o orafa anteriore o coeva, testimoniano la nuova direzione della scultura romanica verso il ritorno alla monumentalità.

secondo itinerario è la *Via Limosina/Limovicensis*, che inizia in Borgogna alla Madeleine di Vézelay, luogo di venerazione delle reliquie della Maddalena nel notevole santuario, monumento simbolo della scultura romanica, e prosegue attraverso Autun, con la chiesa di Saint-Lazare. Le mete sono Limoges e Périgueux.

Limoges è il luogo d'origine dei famosi smalti diffusi in tutti i tesori delle cattedrali d'Europa e in cui si trova la chiesa che custodiva il corpo di san Marziale, santo talmente venerato da essere ritenuto apostolo; Périgueux, in Aquitania, città ricca di testimonianze artistiche romaniche, comprende alcuni grandi complessi ecclesiastici connotati dalle architetture a cupole.

L'itinerario intermedio, in stretta connessione con i valichi alpini attraversati soprattutto dai pellegrini svizzeri, tedeschi, orientali, è la *Via Pondensis*. Essa inizia a Le Puy, centro con numerose chiese romaniche dai notevoli influssi dell'architettura e dell'arte musulmana, tra cui il veneratissimo santuario di Notre-Dame (punto di partenza dell'itinerario) e raggiunge, attraverso il *Massif Central*, il santuario di Sainte-Foy di Conques, una tra le principali e più antiche chiese di pellegrinaggio e luogo di un intenso culto verso Sainte-Foy (testimoniato da un prezioso simulacro, la *Maestà di Santa Fede*, della fine dell'XI secolo, dal ricco rivestimento d'oro), e il complesso di Saint-Pierre di Moissac, caposaldo della scultura degli inizi del XII secolo con il chiostro e il portale istoriati. Tutti e tre questi itinerari giungono a Roncisvalle, valico dei Pirenei, mito dell'epica medievale.

Il percorso più meridionale è la via di Saint-Gilles (*Via Tolosana o Egidiana*). Congiunta all'Italia attraverso la Liguria e i valichi alpini occidentali, percorre la Provenza e la Linguadoca e tocca alcuni tra i principali centri artistici del romanico. Arles, con gli imponenti resti romani, il cimitero degli Aliscamps e il notevole complesso di

Saint-Trophime che custodisce il corpo del primo predicatore di Cristo in Provenza, con il chiostro e il prospetto finemente scolpiti, l'abbazia di Saint-Gilles-du-Gard con il corpo di sant'Egidio, santo miracoloso il cui culto era diffuso in tutta Europa e dalla famosa facciata romanica, dal notevole e complesso programma iconografico; Narbonne, Montpellier e il monastero di Saint-Guilhem-le-Désert, che custodisce in un sarcofago, di reimpiego o perfettamente imitato in età medievale, il corpo di Guglielmo, alfiere di Carlo Magno. Si arriva quindi a Tolosa, sede della basilica di Saint-Sernin che conserva le sculture dell'arredo interno realizzate dal maestro Bernardo Gelduino. Da qui si valicano i Pirenei e si raggiunge Jaca, centro nel quale si trova una notevole cattedrale romanica.

Tutti i percorsi dell'itinerario francese verso Santiago attraversano i Pirenei nella loro parte occidentale, tra Guascogna e Paesi Baschi, giungono rispettivamente a Jaca e Pamplona e si uniscono nel *camino francés*, il tratto finale del percorso, nell'importante centro nodale di Puente la Reina. Da qui, una strada quasi rettilinea attraversa l'intera penisola iberica fino all'estremità atlantica della Galizia, Finisterre della geografia medievale, con l'agognata meta di Santiago. La via è un susseguirsi di monumenti dell'arte romanica: il ponte sul fiume Oja a Santo Domingo de la Calzada fu eretto dal santo eponimo, che sistemò anche la strada e fondò un ospizio per i pellegrini; i centri di Burgos, città del Cid Campeador, l'eroe dell'epica medievale iberica, di Frómista, con la notevole chiesa di San Martín, di Carrión de los Condes, il cui duomo di Santiago preserva un portale del XII secolo finemente scolpito, di Sahagún, feudo del monastero dei Santi Facondo e Primitivo (prima fondazione cluniacense in Spagna), che la leggenda voleva istituito da Carlo Magno dopo una vittoria contro i musulmani, di León (dove giunge anche la via di Oviedo), sede

dei sovrani leonesi e centro ricco di testimonianze dell'arte e dell'architettura romanica.

Per quanto riguarda il territorio italiano, la penisola viene attraversata da diverse direttrici che conducono mercanti e pellegrini dal Nord Europa al Mediterraneo. I maggiori traffici si registrano lungo l'asse Francia-Italia, come testimoniano i numerosi valichi alpini, dal Moncenisio al Passo del Gran San Bernardo, dal Sempione al San Gottardo, che conducono verso i centri della pianura padana. Notevoli centri artistici si diramano lungo queste strade, dalle abbazie piemontesi di Novalesa e di Sant'Antonio di Ranverso fino alla via di Susa, dominata dalla Sacra di San Michele, prima di arrivare

alle città padane, tra cui Piacenza assume la funzione di snodo principale per i pellegrini diretti a Santiago o verso Roma e Gerusalemme. La via prosegue attraversando l'Appennino al Passo della Cisa, il più importante valico in direzione dell'Italia centromeridionale per tutto il Medioevo.

Si giunge quindi a Lucca, che conserva nel duomo l'importante reliquia del Volto Santo, crocifisso ligneo che dà luogo a un culto diffuso in tutta Europa e toccando Siena e Viterbo, si arriva a Roma. L'altra direttrice risale verso l'Umbria, attraverso Orvieto, Perugia e Arezzo fino alla Romagna. Qui il percorso si biforca: risale la romana via Emilia raggiungendo Piacenza



oppure, seguendo la via Romea, conduce i pellegrini, attraverso Ravenna e Ferrara e sfiorando Venezia, al Passo del Brennero (in direzione della Germania), o in alternativa ai valichi delle Alpi orientali (verso i paesi slavi). Da Roma, la strada si dirige, attraverso il percorso dell'antica Appia, verso la tappa di Montecassino, della longobarda Capua, dove l'arcivescovo Erveo (1073-1081) aveva eretto il duomo con quadriportico di Benevento, sede primaziale di una delle più estese diocesi d'Italia, Venosa, fino alle coste pugliesi, da dove i pellegrini, dopo aver fatto sosta al santuario del Gargano e presso le reliquie di San Nicola, si imbarcavano verso la Terrasanta.

### IL PELLEGRINAGGIO A GERUSALEMME E LE REPLICHE OCIDENTALI DEL SANTO SEPOLCRO

Accanto ai numerosi luoghi di pellegrinaggio che costituiscono, per l'Europa che esce dai secoli bui dell'Alto Medioevo, una rete apportatrice di linfa vitale per l'economia e per la cultura del vecchio continente, si stabilizza una triade di mete che rappresentano i vertici di un itinerario che attraversa l'Europa e il Mediterraneo: Santiago de Compostela, in Galizia, Roma e Gerusalemme. Dante riflette questa consuetudine nella *Vita nuova*, quando, introducendo il passaggio di un folto gruppo di pellegrini, si sente in dovere di spiegare: "è da sapere che in tre modi si chiamano propriamente le genti che vanno al servizio de l'Altissimo: chiamansi palmieri in quanto vanno oltremare, là onde molte volte recano la palma; chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepoltura di sa' Iacopo fue più lontana de la sua patria che d'alcuno altro apostolo; chiamansi romei in quanto vanno a Roma".

Tra queste mete spicca Gerusalemme perché la città testimonia la presenza e il sacrificio di Cri-

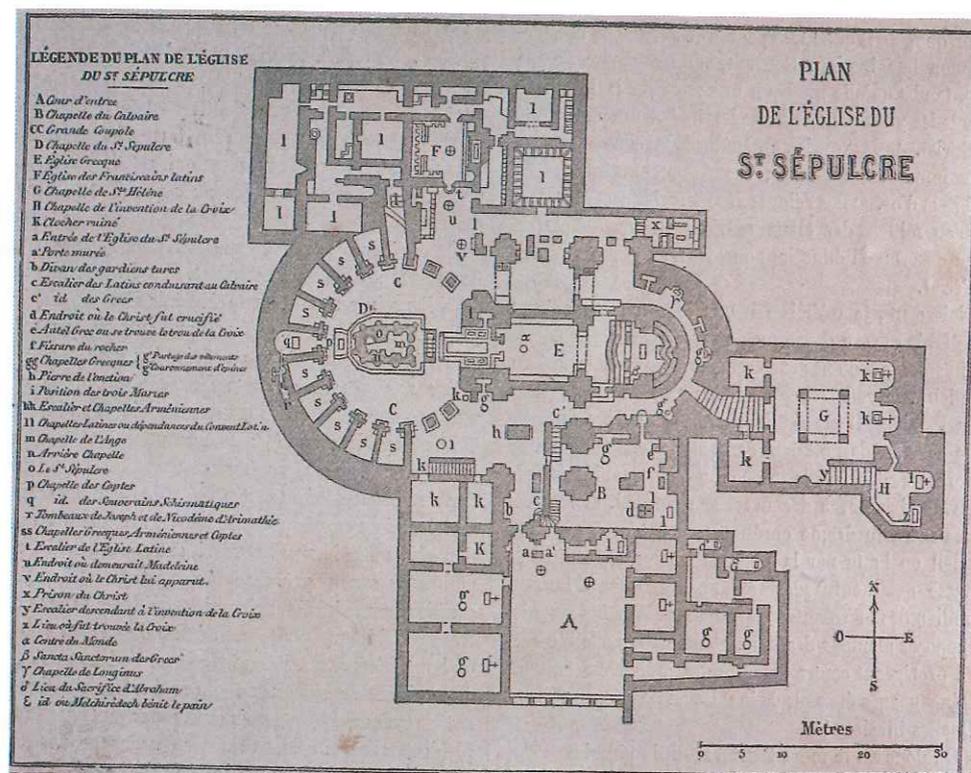


sto in un monumento, che è ambizione e sogno di ogni fedele: la rotonda del Santo Sepolcro, rappresentata e replicata fin dai primi secoli del cristianesimo.

Il suo è innanzitutto un valore altamente simbolico: dalla sua forma nasce la pianta rotonda centrale dei battisteri medievali perché, come ha dimostrato lo storico dell'arte tedesco del secolo scorso Krautheimer, nella loro pianta e alzato si voleva riprodurre il luogo del sacrificio del Signore perché il battesimo, nella liturgia e nel pensiero medievale, era strettamente legato alla

← Santa Maria,  
XII secolo, Eunate,  
Spagna.

Croce lungo il cammino  
verso Santiago  
de Compostela,  
Saint-Jean-Pied-de-  
Port, Francia.

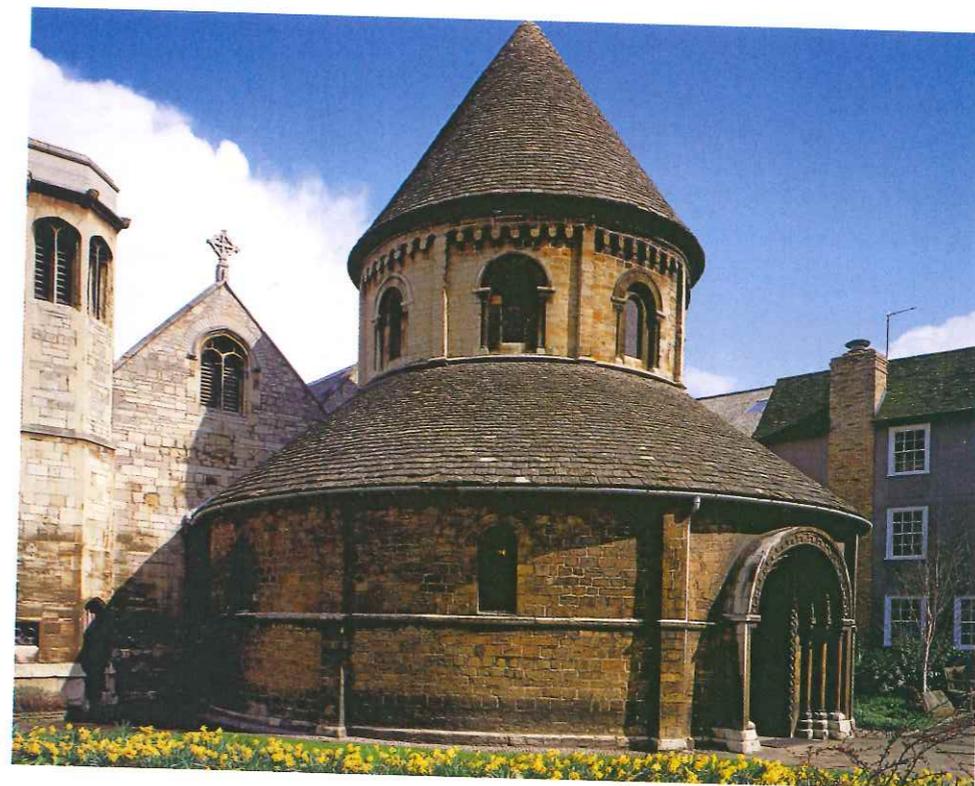


Pianta della chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme, collezione privata.

morte del Signore, secondo quanto aveva affermato già il primo teorico del cristianesimo, l'apostolo Paolo. I battesimi si celebravano infatti nella notte del Sabato Santo.

Il pellegrinaggio a Gerusalemme dà vita anche a una consuetudine di grande rilievo per l'arte e l'architettura del secolo dell'anno Mille: la fondazione di edifici costruiti a immagine e somiglianza della tomba di Cristo grazie ai ricchi pellegrini al ritorno d'oltremare. Nel giro di pochi decenni l'Europa si veste di una fitta rete di repliche del Santo Sepolcro, che testimoniano la notevole frequenza dei viaggi verso il principale luogo di culto della cristianità, come anche la diffusione di una tipologia architettonica dalle notevoli conseguenze per i nuovi modi costruttivi e rappresentativi di tutto il continente. Questa tendenza viene confermata in una lettera di Gof-

fredo abate della Trinità di Vendôme (1097-1125), nella quale si biasimano i viaggi a Gerusalemme dei monaci, viaggi che invece dovrebbero fare solo i laici; infatti, gli ecclesiastici tralasciavano la Gerusalemme celeste in nome di quella terrena, visitata anche per soddisfare le loro curiosità in materia di architettura, per poterle mettere a frutto al loro ritorno nell'esercizio di quell'arte. Folco, rude duca d'Aquitania, è tra i primi a promuovere la consuetudine di edificare repliche della tomba di Cristo. Dopo aver strappato con i denti un pezzo del Santo Sepolcro gerolimitano, avrebbe fondato una chiesa a Beaulieu-les-Loches, presso Tours nel 1003. Nel 1036, il nobile Hictor, di ritorno dalla Terrasanta, fonda la chiesa di Saint-Sépulcre du Moutier-lez-Jaligny (Bourbonnais) donandola alla cattedrale di Clermont (Alvernia); pochi anni dopo, intorno



Chiesa del Santo Sepolcro, XII secolo, Cambridge, Gran Bretagna.

al 1045, Goffredo, visconte di Bourges, fonda la chiesa di Neuvy-Saint-Sépulcre *ad formam Sancti Sepulchri Ierosolimitani*. Il vescovo Mainwerk di Paderborn decide di costruire una chiesa *ad similitudinem s. Gerosolimitane ecclesie* e per questo invia l'abate Wino di Helmerhausen a Gerusalemme per ottenere le misure utili, con le quali l'edificio viene realizzato e consacrato nel 1036. Un'attenzione alle dimensioni è dimostrata anche dal Santo Sepolcro eretto a Cambrai (1063-1064): *rotundo schemate in modum scilicet sepulchri quod est Ierosolimis*. Anche in Italia si diffonde l'uso, soprattutto nel corso del XII secolo, come provato, per esempio, dalle chiese del Santo Sepolcro, da Brindisi al Battistero pisano, copia simbolica della tomba di Cristo, fino al complesso bolognese del Santo Sepolcro che doveva ricordare *figuraliter* i luoghi della Passione di Cri-

sto, come anche in Inghilterra, dove sono note le chiese del Santo Sepolcro di Cambridge e Northampton, e in Spagna, dove sul *camino francés* a Torres del Río troviamo una replica del Santo Sepolcro di pianta ottagonale, meta dei pellegrini diretti a Santiago.

Questa capillare diffusione di repliche del Santo Sepolcro testimonia la volontà del clero, come anche del ceto aristocratico dominante, di costituire una rete simbolica a supporto dei fedeli. Infatti, le copie si distribuiscono presso i principali centri di transito e lungo le vie percorse dai pellegrini, quasi si volesse trasformare l'intero continente in una diffusa Gerusalemme e, nel contempo, preparare il pellegrino all'incontro con la città santa per eccellenza. In altre occasioni troviamo anche repliche di piccole dimensioni: vere e proprie tombe, come il Mausoleo di Boemondo eretto a Canosa

per l'eroe crociato figlio di Roberto il Guiscardo, principe di Taranto e di Antiochia (dove morì nel 1111), e tempietti o edicole all'interno di edifici che dovevano essere usati in occasione di particolari liturgie o per le rappresentazioni di drammi sacri, come nella chiesa di San Maurizio a Costanza (perduto) e nella chiesa dell'abbazia piemontese della Fruttuaria (fondazione di Guglielmo da Volpiano degli inizi dell'XI secolo). Costruzioni simili si trovano anche nel duomo di Aquileia o nella cripta della chiesa di Acquapendente, nella chiesa pavese di S. Lanfranco (dove nel 1090 fu eretto un Santo Sepolcro) e nella Trinità di Milano, riconsacrata al Santo Sepolcro nel 1099, in occasione della riconquista, quando vi fu eretta una copia (entrambe perdute).

L'Europa, quindi, è costellata di riproduzioni del Santo Sepolcro, che rappresentano una copia, a volte simbolica, a volte fedele all'originale, ma mai reale. Si tratta del concetto medievale di imitazione che non prevede una mutuazione fedele del modello ma una sua rilettura e reinterpretazione, nella quale si possono anche isolare singoli elementi rispetto al tutto: le colonne, gli archi, il numero dei pilastri, la forma della pianta, un particolare dell'alzato. Basta un segno, un particolare e agli occhi del fedele si ripresenta nella sua interezza di simbolo, non della realtà, la tomba del Signore. Così il viaggio diventa metaforico: il fedele si reca nella copia e, riconoscendone gli elementi caratterizzanti, compie il suo pellegrinaggio. In tal senso, egli viaggia senza muoversi, o meglio compiendo un percorso *per symbola* che lo conduce direttamente al cospetto di Dio, così come gli accade nella visione di una scultura o di una pittura, oppure assistendo a un dramma liturgico. Nella rappresentazione, attraverso elementi simbolici più che reali, lo spettatore trova il senso vero del messaggio: un'interpretazione dell'arte molto più moderna e contemporanea di quanto essa, a una nostra prima impressione, possa apparire.

## IL "CAMINO DE SANTIAGO" E L'ARTE DEL SECOLO DELL'ANNO MILLE

A partire proprio dal secolo dell'anno Mille, alle mete tradizionali del pellegrinaggio cristiano si aggiunge Santiago, la città spagnola che rappresenta, agli occhi degli uomini del Medioevo europeo, una Gerusalemme da conquistare prima della stessa Gerusalemme.

La risalita degli arabi fino in Francia, la strenua difesa di Carlo Magno e la presenza nella penisola iberica dei califfati musulmani hanno determinato l'attenzione dei cristiani verso quella parte d'Europa da riguadagnare alla dominazione cristiana, più ancora che verso il luogo del martirio di Cristo.

Come hanno dimostrato gli studi dello storico della letteratura francese, Joseph Bédier e degli storici dell'arte medievale, Émile Mâle e Arthur Kingley Porter, lungo le vie del pellegrinaggio si ritrova una fitta serie di relazioni culturali, testimoniate dalle fonti letterarie coeve. Infatti, appare chiaro che le leggende cavalleresche si siano propagate per l'Europa intera lungo le strade percorse dai pellegrini, in particolare verso la meta di Santiago, in concomitanza con l'inizio della riconquista e la crescita dell'importanza della città galiziana, promossa a luogo di culto dall'ordine cluniacense.

Tutti questi fattori intrecciati tra di loro sono evidenti in un testo medievale fondamentale per le vicende del *Cammino di Santiago*, il *Liber Sancti Jacobi*, noto anche come *Codex Calixtinus* per la presenza di una prefazione attribuita falsamente a papa Callisto II (1119-1124). Esso, infatti, contiene testi liturgici, racconti di miracoli e della traslazione del corpo del santo, una *Histoire de Charlemagne et de Roland*, testimone del legame tra l'epica medievale e lo spirito del pellegrinaggio oltre che dei legami culturali tra Francia e Spa-

gna e della volontà da parte del clero compostelano di porre sotto l'egida dell'imperatore franco la rinascita di Compostela. Il quinto libro è la straordinaria *Guida del pellegrino*, opera riconosciuta del poitevino Aimeri Picaud, che donò l'intero *Liber* al clero di Santiago intorno al 1150. Esso contiene un'attenta descrizione degli itinerari, delle chiese, dei monumenti e delle leggende lungo la complessa rete del *camino francés*. Intreccia personaggi epici e santi, imprese cavalleresche e luoghi di culto, a testimonianza del procedere parallelo dei due piani culturali della *Chanson de Geste* e del pellegrinaggio. Questa guida rappresenta, inoltre, una delle principali fonti coeve per la lettura e l'interpretazione della scultura romanica da parte dei contemporanei, in quanto contiene ampie descrizioni dei portali della cattedrale di Santiago, tra cui la *Puerta de las Platerías*, ancora in opera.

Le interconnessioni culturali, evidenti nei testi liturgici e nella letteratura epica, sono altrettanto palesi nell'arte del tempo: medesime iconografie, come la rappresentazione di *Costantino a cavallo*, replica del Marco Aurelio esposto nella piazza del Laterano, le raffigurazioni degli episodi principali dell'epopea carolingia, o quelle espresse sui portali con il *Giudizio Universale* dominato dal *Cristo Pantocrator*, vengono replicate secondo modelli analoghi nelle chiese grandi e piccole lungo le strade percorse dai pellegrini secondo l'idea di un *continuum* culturale che deve accompagnare il fedele lungo il cammino. Questo discorso è valido soprattutto nel territorio tra Francia e Spagna le cui regioni, dalla Borgogna all'Aquitania, dalla Linguadoca alla Navarra, fino in Galizia rivelano strettissime relazioni artistiche che si esplicano in modo chiaro in un periodo ben preciso, tra il 1075 e il 1125, quando nasce, fiorisce e culmina l'arte del pellegrinaggio, secondo il motto dello storico dell'arte francese Émile Bertaux: "Per l'arte romanica non esistono i Pirenei".



Codex Calixtinus,  
1150 circa, Santiago  
de Compostela,  
Spagna, Archivio della  
cattedrale.

Un primo evidente segnale di questa comunanza artistica, nata grazie all'affermazione del fenomeno del pellegrinaggio, sono le forme, in pianta e in alzato, delle principali chiese poste lungo le strade tra Francia e Spagna. Gli studiosi, tra cui Kenneth J. Conant, hanno riconosciuto caratteristiche comuni in questo gruppo di chiese, tutte o quasi ospiti di comunità cluniacensi. Oltre alla cattedrale di Santiago de Compostela (edificata a partire dal 1075), Saint-Martin di Tours (ricostruita parzialmente intorno al 1050, oggi perduta), Sainte-Foy di Conques (1050-1080), Saint-Sernin di Tolosa (iniziata nel 1077 e consacrata nel 1096,

# DENTRO IL CAPOLAVORO CATTEDRALE DI SANTIAGO DE COMPOSTELA

XII secolo.



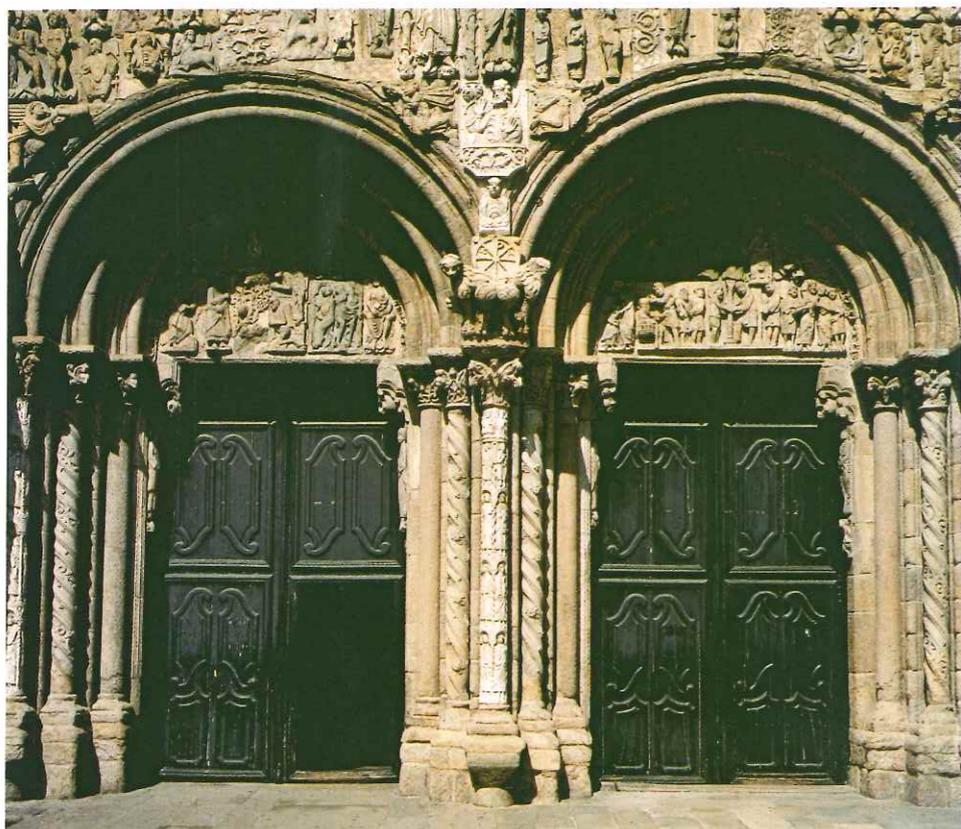
L'erezione della cattedrale si è prolungata per oltre un secolo, a partire dal 1075, quando fu iniziata per volere di re Alfonso VI. La costruzione fu iniziata da Bernardo il Vecchio *magister mirabilis* e Roberto. Il grande impulso fu però dato dal vescovo Diego Gelmirez, attivo a Santiago dal 1093 al 1140, che affidò i lavori al Maestro Esteban. In questo periodo si dà forma alla chiesa attraverso la costruzione del corpo delle navate, i transetti e l'abside e la decorazione mediante un **complesso apparato scultoreo** degli ingressi principali del transetto, quello Nord (perduto) e quello Sud (la superstita Puerta de las Platerías), che rappresenta uno degli apici della scultura romanica.

La cattedrale di Santiago de Compostela, in Galizia, all'estremità occidentale dell'Europa, conserva le reliquie dell'apostolo Giacomo; edificio **simbolo della cristianità spagnola** in lotta per la *reconquista* della penisola dagli arabi, è una delle mete principali del pellegrinaggio medievale.

La cattedrale, tuttavia, fu lasciata incompleta. Sotto la reggenza degli arcivescovi Pedro Gudesteiz (1167-1173) e Pedro Suárez de Deza (1173-1206), essa assume la veste romanica definitiva grazie all'intervento di Maestro Mateo, con l'allungamento della sezione occidentale, il completamento della decorazione esterna e il **riallestimento dell'arredo presbiteriale**, dopo il quale avviene la solenne consecrazione, nel 1211, per opera dell'arcivescovo Pedro Muñiz.



Opera del Maestro Mateo, il Portale della Gloria fu completato nel 1188. La colonna centrale è sormontata dalla **statua dell'apostolo Giacomo** che sostiene una pergamena con la scritta "mi manda il Signore".



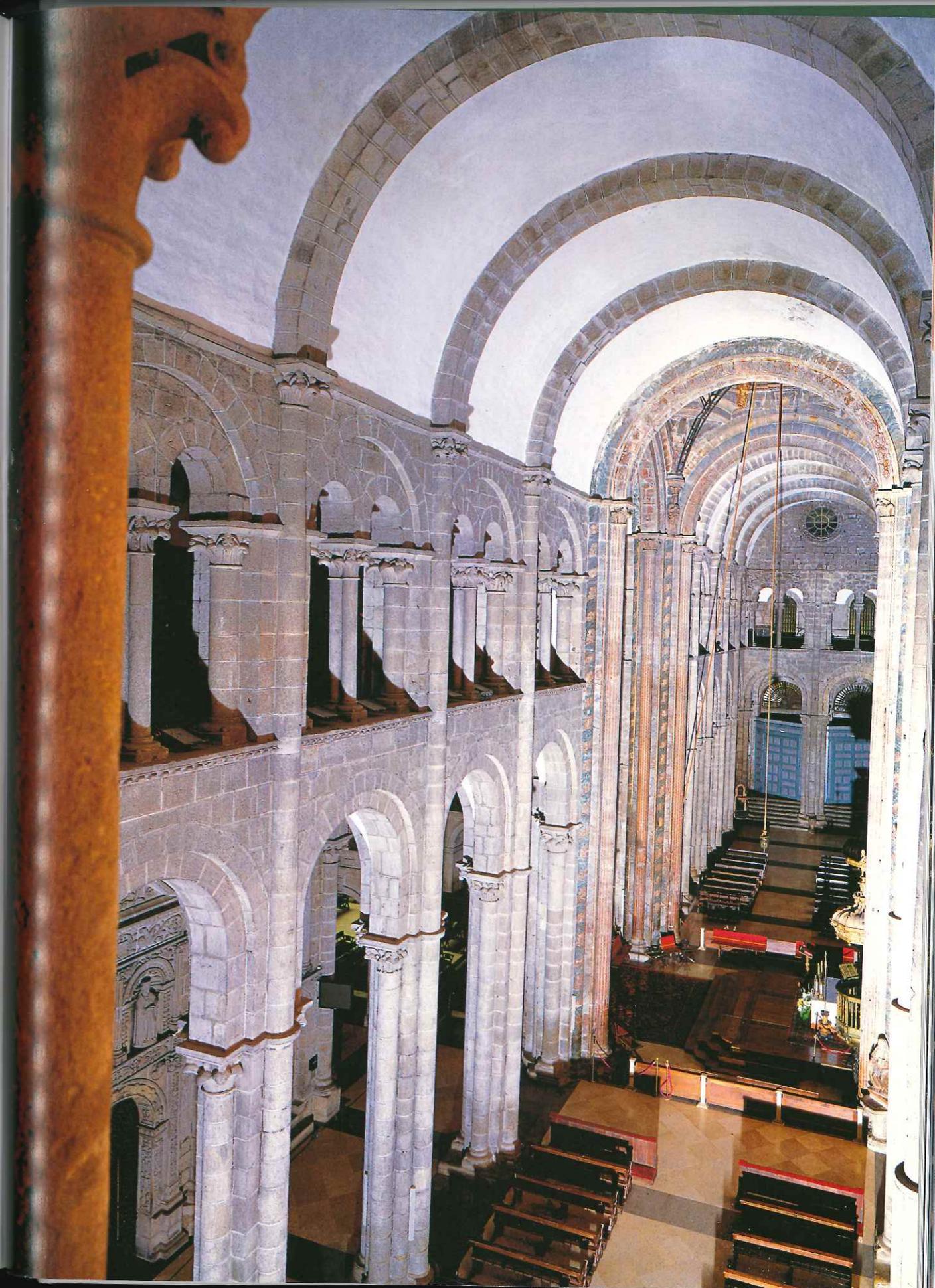
*Puerta de las Platerías,*  
XII secolo, Santiago  
de Compostela,  
Spagna, cattedrale.

→ Cattedrale, interno,  
XI secolo, Santiago  
de Compostela,  
Spagna.

fu completata nel 1119), Saint-Martial di Limoges (consacrata nel 1095 ma distrutta), ognuna delle quali è situata lungo uno degli itinerari principali per raggiungere la meta galiziana.

Esse si riconoscono per le ampie dimensioni e per la caratteristica di essere percorribili ininterrottamente; gli accessi principali sono dislocati per tutta la costruzione e sempre gemini, per permettere di separare i flussi in ingresso e in uscita. Le navatelle sono quadruplici e con tribune superiori, per accogliere le grandi folle di fedeli; il transetto e la zona terminale dell'abside, in genere di misura maggiore e dalla complessa articolazione in pianta e in alzato, il luogo più sacro dell'edificio dove si conserva, al centro del coro, la tomba del santo. Il prospetto occidentale, spesso affiancato da due torri campanarie gemelle e sviluppato su

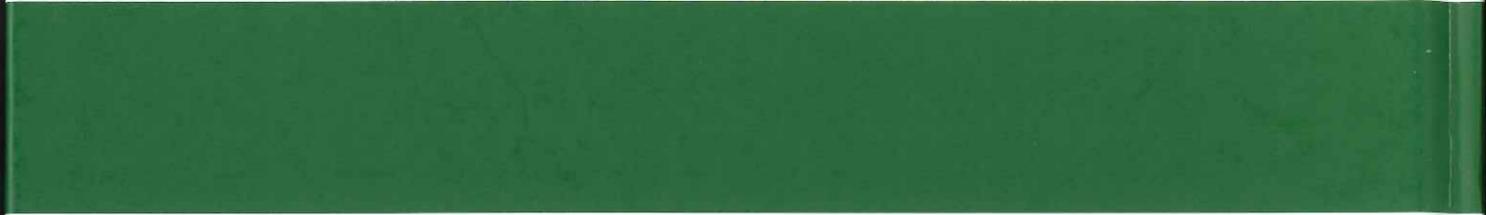
più livelli, appare, in genere, come una complessa invenzione, dove le forme architettoniche si fondono con la rappresentazione figurativa, simbolica o narrativa. La lunghezza del corpo delle navate dà agli edifici proporzioni (il rapporto di 2/3 tra larghezza e lunghezza) che l'avvicinano alle dimensioni ideali del corpo umano, secondo uno dei fondamenti dell'estetica cristiana medievale: se l'uomo è immagine di Dio, anche le sue creazioni, soprattutto quelle architettoniche, devono essere concepite a sua somiglianza. L'importanza delle chiese di pellegrinaggio si desume anche dall'interesse per esse mostrato non solo dagli ecclesiastici ma anche dal potere laico, come rivela la pratica dell'investitura regia, attuata dai monarchi spagnoli per alcuni tra i principali edifici della penisola iberica a partire dagli inizi del XII



secolo. Tra gli altri Esteban, maestro dell'opera di Santiago, riceve nel 1101 una donazione per l'attività svolta a Santiago e a Pamplona; Raimondo, nel 1129, per l'opera prestata per la cattedrale di Lugo e più tardi, Maestro Mateo, l'autore del Portale de la Gloria di Santiago (1188). La chiesa è strumento del potere regio e manifesto della monarchia.

Nei decenni a cavallo tra la fine dell'XI secolo e gli inizi di quello successivo, l'edificio di Santiago appare in stretta connessione con le chiese-santuario sparse tra Spagna e Francia lungo le vie di pellegrinaggio, sia per le soluzioni architettoniche adottate che per le scelte operate nella decorazione scultorea, come anche nelle iconografie e nei linguaggi plastici espressi. Questa ampia corrente artistica fa capo alla meta galiziana, che si rivela centro di capitale importanza nello sviluppo di modi comuni. Nella decorazione scultorea della grande cattedrale trova ragion d'essere quella *koinè* linguistica, nella quale si innestano e fondono alcuni tra gli aspetti più innovativi della produzione artistica del tempo. Forse aveva ragione Arthur Kingsley Porter, autore di saggi fondamentali sull'arte romanica agli inizi del '900, quando vedeva tramutarsi il *Camino de Santiago* in "un grande fiume che sfocia nel mare a Santiago, formato da molti affluenti, che hanno le loro sorgenti nelle lontane regioni d'Europa".

Portale della Gloria,  
particolare, 1188,  
Santiago de  
Compostela, Spagna,  
cattedrale.



Publicazione settimanale da vendersi  
esclusivamente in abbinamento a la Repubblica oppure a l'Espresso.  
Supplemento al numero in edicola.  
Euro 11,90 + il prezzo di Repubblica oppure de l'Espresso.