

Leo Di Simone

Bellumvider.
Spiritualità cistercense e arte sveva*

1. Premessa

Non è semplice riassumere un argomento che per molteplicità di apporti esige approccio interdisciplinare. Gli studi sulla poliedrica personalità di Federico II di Svevia così come quella non meno complessa di Bernardo di Chiaravalle non hanno ancora esaurito la loro materia. È indubbio che nature così forti e affascinanti, che hanno segnato i temi culturali della metamorfosi europea, lasciano una traccia che deve essere percorsa nella sua interezza per cogliere in unità la complessa trama disegnata nell'alveo della storia. Il fatto che, quantunque essi vissero al limite del medioevo, il loro ricordo sia ancora vivido e per molti versi mitico, la loro opera, fondante principi di cultura laica ed ecclesiale non contraddittoriamente fusi in sintesi antropica di altissimo valore, sta a dichiarare la necessità, per noi moderni, di indagare come essi avvertirono il tempo in cui erano immersi adoperandosi perché la visione del mondo in cui credevano, contemplata in maniera mistica o scientifica, cristiana o laica, si realizzasse con il loro agire e si perpetuasse con i segni, come la parola e l'arte, che come eco sono giunti sino a noi e che noi non possiamo non decifrare se vogliamo avere cognizione dei fatti significativi della nostra "civiltà" occidentale.

Non avrei parlato, in altra sede che non proponesse una relazione tra cristianesimo e cultura, di spiritualità cistercense; anzitutto per la complessità dello stesso concetto di spiritualità, e poi per la natura variegata del monachesimo riformato da Roberto di Molesme che, solo per amore di brevità può essere sintetizzata nell'istituzione di Cîteaux e che la storiografia ha quasi ipostatizzato in Bernardo di Chiaravalle.¹ Tale istituzione, d'altra parte, ha una sua storia intima, delicata, fatta di

* Il testo è stato presentato in occasione della I Giornata di Studi Federiciani dal titolo *Il castello di Bellumvider e l'architettura sveva nel Regno di Sicilia*, Castelvetro (Tp), 20 novembre 2004.

¹ Sulla vita di Bernardo si veda GOFFREDO D'AUXERRE, *Fragmenta de vita et miraculis Sancti Bernardi*, 1-9. Gli stessi frammenti di Goffredo sono stati editi da R. LECHAT in *Analecta Bollandiana* (1932), pp. 89-122; si veda anche GUGLIELMO DI SAINT-THIERRY, *Vita I*, I, PL 185, 225-266. Tra le biografie più recenti il saggio di J. LECLERCQ, *San Bernardo, la vita*, Jaca Book, Milano 1989, e quello di R. THOMAS, *Vita di San Bernardo*, Borla, Roma 1991. Sull'Ordine Cistercense il saggio di

vicende mistiche, di idealità cristiana, di radicalismo evangelico, e va inquadrata in un clima teologico ed ecclesiale estremamente travagliato e non privo di contraddizioni. In un mondo medioevale, in un Occidente cristiano che per secoli non aveva subito sostanziali mutamenti si avvertono degli scossoni, il primo dei quali è il grande scisma d'Oriente del 1054. Bernardo nasce nel 1090 e percorre la prima metà del secolo successivo in cui da più parti il teocentrismo e la metafisica dell'era romanica cominciano a venarsi di latente umanesimo, votato alla comprensione della realtà, di Dio, della natura, dell'uomo. Questo processo non si concretizzò in maniera geograficamente uniforme, ma i limiti cronologici, almeno della maturazione delle idee, credo possano essere costituiti da Bernardo e da Federico II.²

Federico nasce nel 1194, quarantun'anni dopo la morte di Bernardo che però era già sugli altari da venti; una santità focosa, intuitiva, profetica, carismatica, immediatamente proclamata dalla Chiesa. Federico muore nel 1250, un secolo dopo circa rispetto ad una convenzionale datazione della nascita del gotico, che più che una architettura fu una concezione del mondo, dello spazio, della luce, della ricerca dello spirito, il tentativo di una nuova forma di inculturazione del cristianesimo in un'epoca liminale e carica di istanze escatologiche; una prima sintesi è costituita dal *monumentum* che Sugero, abate, architetto, reggente del Regno, aveva reificato a Saint Denis per la gloria di Dio *in primis* e per la celebrazione della dinastia capetingia non secondariamente.³

Qui, brevemente, cercherò di evidenziare alcune coordinate rinvenibili nel rapporto tra spiritualità ed arte nel secolo e mezzo di storia segnato dai due personaggi. Le vicende storiche sono note, le presuppongo, ma ad esse si sottende un filo che le affastella simbolicamente: il filo dello Spirito, il cui bandolo Bernardo trovò nell'ascesi e nella contemplazione che in maniera apparentemente contraddittoria lo condussero oltre il chiostro, per le rischiose vie dell'Europa del tempo, ad esercitare quell'arte della parola per cui è conosciuto come *Doctor mellifluus*.

Non sappiamo con sicurezza se Federico abbia mai individuato tale bandolo fra le intricate vicende del regno e dell'impero, tra la passione per la caccia col falcone e la filosofia o tra la istituzionale confessione cristiana e l'attrazione per alcuni aspetti dell'estetica islamica. Si appassionò senz'altro a problematiche alchemiche e a questioni di teosofia che in qualche modo lo mostrano indagatore del trascendente; è comunque riportato da più fonti storiografiche, quasi a ratifica del leggendario, che volle esser rivestito, *in articulo mortis*, dell'abito ruvido e bianco dei cistercensi.⁴ Un

T. MERTON, *Le acque di Siloe*, Garzanti, Milano 1972, oltre al classico resoconto sulla riforma trappista scritto da CHATEAUBRIAND, *Vita di Rancé*, Bompiani, Milano 1982.

² Per la biografia di Federico II, cfr. D. ABULAFIA, *Federico II, un imperatore medievale*, Einaudi, Torino 1994; E. HORST, *Federico II di Svevia*, San Paolo, Milano 2003; G. CATTANEO, *Federico II di Svevia. Lo specchio del mondo*, Newton & Compton, Roma 1995.

³ Per inquadrare la figura di Sugero nelle sue molteplici funzioni di uomo di Stato, costruttore, amministratore, esteta, riformatore monastico, si veda il saggio di M. BUR, *L'Abate Sugero, statista e architetto della luce*, Jaca Book, Milano 1995.

⁴ La notizia è riportata da E. HORST, *Federico II di Svevia*, cit., p. 304, sia da G. CATTANEO, *Federico II di Svevia*, cit., p. 198.

gesto altamente significativo per lui che aveva indossato lo sciamito di seta rossa del nonno Ruggero; un gesto di cristiana conversione, indicativo, almeno, oltre il significato battesimale del rivestirsi dell'uomo nuovo, di una visione chiara della verità che la morte mette sempre a fuoco nel momento in cui diviene tangibile la precarietà della vita del secolo e la transitorietà della vita degli uomini, imperatori compresi.

2. Estetica cistercense

Non si può dire spiritualità cistercense senza dire estetica cistercense. L'estetica infatti, come disciplina filosofica e quindi a livello ermeneutico, è il vestibolo della spiritualità, una sorta di nartece che immette nel santuario. Infatti se è difficile parlare della spiritualità cistercense che suppone oltre la fede il carisma illuminante la parola di Dio, la lode salmistica come arte del giubilo interiore, la carità senza finzioni, la percezione non illusoria della miseria umana così come la certezza della benevolenza divina, l'estetica, per suo conto, vede tutto questo nell'intuizione simbolica: una promessa esistenziale che apre nuovi orizzonti oltre la logica, una speranza premonitrice di una felicità facilmente raggiungibile. L'estetica prima ancora che riflessione sui fenomeni artistici, infatti, è immediata percezione dei fenomeni spirituali; li percepisce nelle forme e nei simboli della poiesi umana come nello specchio di un fare interiore.

L'estetica cistercense è così un riflesso di una forma determinata e datata di cultura cristiana, una determinazione di subcultura monastica, nella fattispecie l'individuazione di un monachesimo benedettino riformato, animato dalla ricerca dell'essenza della Regola di san Benedetto che l'Europa ha scelto come patrono perché si è fatto architetto della *Civitas Dei*. Il ritorno alla purezza della Regola di san Benedetto è il pretesto immediato dell'estetica cistercense; semplicità di stile e funzionalità di struttura sono l'esigenza spirituale che manifesta la povertà di cui l'ordine fa professione per delineare una vita in cui tutto il superfluo deve essere tolto per accordare a Dio, stando alla *rectitudo regulae* e al valore dei consigli evangelici, il primato assoluto.

I riformatori cistercensi, cui Bernardo diede voce, si convinsero della verità evangelica che non sono necessarie molte cose per fare l'esperienza di Dio e puntarono sull'essenziale, nel culto liturgico, nell'orazione, nel vestito, nel cibo, negli spazi in cui vivere. In architettura fu la rinuncia a qualsiasi tipo di decorazione con la predilezione per forme chiare e semplici; tale nudità delle forme nasce dall'osservazione che coloro che amano il mondo vivono la creazione per mezzo dei sensi materiali, mentre la presenza del Creatore è avvertibile per via dei sensi spirituali e, stando alla lezione agostiniana, risiede nelle profondità dell'essere umano.

Solo la luce del giorno, attesa dopo la notte di veglia in preghiera, poteva squarciare lo spazio compreso tra le forme geometriche perfette; come l'anima in un corpo si riempie di commossa malinconia quando si spinge a ricercare l'immutabile e l'eterno come unica luce della propria esistenza. È peculiare della cultura cristiana il fatto che la luce si diffonda come voce: *et conversus sum ut viderem vocem* rammen-

ta il veggente nell'Apocalisse (Ap 1, 12) che resta abbagliato dalla visione della Gerusalemme celeste, modello di città assoluta, architettonicamente progettata dallo Spirito. Bernardo si fa interprete della rappresentazione visibile dell'etica cristiana e anche se non si preoccupa immediatamente di costruire, come Sugero, diviene il maestro del cantiere cistercense, dettando le regole con la parola, col "sermone" che non solo è pronunciato ma redatto: paradigma di trasformazione culturale che esige specularità di etica ed estetica (foto 1).

Solo una architettura dall'acustica perfetta poteva far risuonare l'eco del Verbo durante la festa della liturgia, amplificare il canto salmodico dei monaci prorompente dal silenzio interiore che è il luogo privilegiato, già nella regola benedettina, per ascoltare il mistero; semplicità del canto liturgico espresso nelle forme di un gregoriano essenziale; arte spirituale il più possibile staccata, liberata dal peso del sensibile; architettura sonora, anzitutto, il cui scopo era far crollare col canto quelle mura di Gerico che costituiscono ostacolo all'ingresso nella terra promessa, nella Gerusalemme finale, giardino, paradiso escatologico simbolicamente reificato nel chiostro.⁵ Solo una architettura senza orpelli, dalle linee sobrie ed eleganti poteva fare da sfondo neutro all'azione immaginifica della contemplazione. Tutta l'estetica cistercense è il segno di una sorta di *epochè* spirituale che si manifesta con l'*extasis*, termine che Bernardo riprende da Tertulliano che la considera il momento in cui il ricercatore di Dio è *obumratus virtute divina*; è il tema della grazia che adombra ed ammantava e consente, come in Maria di cui Bernardo fu cantore, il mistero dell'incarnazione. Bernardo insisterà in tutta la sua teologia su questo mistero che lo commuoveva e che interpretava nelle letture ispirate del Cantico, nella ricerca di verità nella Scrittura; nell'orazione comportava l'alternanza di luce e di oscurità corrispondente alla presenza o all'assenza dello Sposo, perché la preghiera non è consolazione psicologica ma ricerca mai appagata di Dio. Il monastero per Bernardo è la grotta di Betlemme in cui tutto è spoglio perché ogni attenzione deve essere rivolta al Verbo incarnato (foto 2).

Ecco perché l'abate di Cîteaux, a differenza di Sugero, non è architetto in senso tecnico; è del 1124 l'unico suo scritto che si riferisce alla decorazione delle chiese; scritto che ispirerà le regole emanate dal Capitolo generale dell'Ordine nel 1134 sull'arte e sui criteri dell'edificazione degli edifici cistercensi.⁶ Criteri ispirati a grande rigore, a rinuncia assoluta agli orpelli e all'inessenziale, criteri estetici che vollero essere la rappresentazione visibile di un'etica forgiata dall'imitazione dello stile del Verbo incarnato. La santità di Bernardo, d'altronde, consiste nella consonanza totale tra etica ed estetica, il martirio della coerenza con un principio completamente incarnato, interiorizzato e vissuto quotidianamente: la forza e la bellezza del Vangelo operanti nella trasfigurazione del creato e della creatura.

⁵ Sugli aspetti mistico-simbolici del *Paradisus claustralis*, cfr., E. GILSON, *La teologia mistica di San Bernardo*, Jaca Book, Milano 1987, pp. 93-122.

⁶ Cfr. G. DUBY, *San Bernardo e l'arte cistercense*, Einaudi, Torino 1982, pp. 7-8.

Un principio trascendente che non poteva non mostrare, con naturalezza, la sua ontologica nobiltà, la sua naturale eleganza, una diversa ed asimmetrica bellezza. Sarà questo principio, esplicitato in ogni discorso di Bernardo, tramandato attraverso la ricchezza eloquente dei suoi sermoni, che sono esegesi mistagogica della Scrittura, ad ispirare l'arte di Cîteaux. I sermoni di Bernardo, redatti e trascritti con cura da uno stuolo di amanuensi, anche se non trattano esplicitamente questioni artistiche ed estetiche, furono, per le successive generazioni monastiche, le linee guida per il disegno di un progetto architettonico che si riferiva primariamente, in sintonia con la tradizione patristica più carismatica, all'edificazione dell'uomo da parte del Verbo incarnato: tolto dalla *regio dissimilitudinis*, dalla situazione della dissimiglianza, l'uomo è restaurato, riparato, riplasmato dalla grazia divina donatagli in Cristo. Per Bernardo questa teologia architettonica si traduce in un motto: *reformare deformat*.⁷

L'abate di Cîteaux detesta l'informe, il caotico, il "diabolico"; gli risultano innaturali, ripugnanti le deformazioni plastiche tradotte nei capitelli dei chiostri e sui muri delle chiese: «Che cosa vengono a fare nei nostri chiostri dove i religiosi si dedicano alle sante letture, quei mostri grotteschi, quelle straordinarie bellezze difformi e quelle belle deformità? Che cosa significano qui scimmie immonde, leoni feroci, bizzarri centauri che sono uomini soltanto a mezzo? [...] Qui si vedono una volta parecchi corpi sotto una sola testa, un'altra parecchie teste sotto un solo corpo [...], la diversità di queste forme appare così multipla e così meravigliosa che si decifrano i marmi invece di leggere i manoscritti, si occupa la giornata a contemplare queste curiosità invece di meditare la legge di Dio. Signore, se non si arrossisce di queste assurdità, che almeno si rimpianga quello che sono costate». ⁸ Bernardo denuncia in maniera impietosa l'avarizia e l'orgoglio, l'avarizia che per alimentare i cantieri non esitava a spremere le magre risorse dei poveri con tasse e balzelli e l'orgoglio, identico a quello dei costruttori di Babele, che incita a innalzare sempre più i campanili e a moltiplicare gli ambulatori e i vestiboli. In tale invettiva si legge il nucleo più intimo della spiritualità cistercense, con l'insorgere dell'istanza etica; Bernardo non è un iconoclasta, e riconosce il valore delle immagini come strumento catechetico per l'istruzione al popolo, per aiutare gli analfabeti ad accostarsi alla luce delle Scritture; non gli era ignota la lezione estetica di sant'Agostino che suggeriva il ricorso alle arti liberali perché l'anima potesse tornare alle sue origini; arti che, però, hanno funzione solo propedeutica, non finale, e aiutano il cuore ad aprirsi alla grazia; ma sono soltanto uno strumento di iniziazione.

Fu ancora l'istanza etica ad innescare la sua violenta reazione contro Abelardo. Anche qui, Bernardo non se la prese con la ragione, non attaccò mai i maestri della scuola di Chartres, né dispregiò i filosofi antichi: contestò soltanto il metodo dialettico di Abelardo che rischiava di confondere i semplici e di far insuperbire i dotti e gli uomini di Chiesa. Il metodo di Bernardo, invece, è eminentemente pastorale, è votato

⁷ La fonte cui Bernardo attinge è indubbiamente il *De hominis opificio* di Gregorio di Nissa.

⁸ *Apologia ad Guillelmum*, in *Opere di San Bernardo*, a cura di F. Gastaldelli = OSB 1, *Apologia all'Abate Guglielmo*, Scriptorium Claravallense, Milano 1984, p. 162.

alla salvezza, e la sua teologia è non razionale ma immaginifica: le immagini della Scrittura vengono fuori vivide dai suoi sermoni, sono tessere di un mosaico ammirabile nella sua interezza solo con l'occhio interiore; ed è l'affezione alla Scrittura che lo porta a distinguere fra la scienza che fa "brillare come lo splendore del firmamento" e quella che "gonfia", che fa inorgoglire chi la possiede perché vuota d'amore.⁹

Da qui il primato accordato alla liturgia considerata come luogo rivelativo del Verbo, luogo dove l'ascolto prelude alla visione: la preghiera, funzionalmente, ha lo scopo di condurre al chiarimento del Verbo. La liturgia per Bernardo è la scuola iniziatica che consente ai monaci di forgiare la loro spiritualità con le immagini del Verbo prorompenti dalla Scrittura che, d'altro canto, Bernardo illustra minuziosamente col metodo della *lectio*, giocando con i termini inattesi del *textus*, con le cadenze, le spezzature del ritmo, con i rimandi iconici, con la lezione tipologica. È con la ludica simbolica che Bernardo insegna piuttosto che col rigore dimostrativo. La sua è l'ultima teologia simbolica e per questo è reputato l'ultimo dei Padri della Chiesa.

Tale metodo che indirizzava all'attenzione diretta alla fonte del Verbo si caratterizzava dunque, nell'intenzione riformatrice del monachesimo benedettino, per la ricerca di essenzialità, di rigore estetico che conducesse alla scelta etica di abbandonare il superfluo come peso inutile ai fini dell'ascesa spirituale, per aiutare l'anima ad abbandonare la regione della dissomiglianza attraverso la contemplazione della nuda essenzialità della croce.¹⁰

3. L'edificio spirituale

Da tali presupposti estetici nasce l'architettura cistercense. Essa è cresciuta nel rispetto delle dinamiche di acculturazione, con il sapiente utilizzo dei materiali e delle tecniche di costruzione del tempo, estrinsecandosi in polo di inculturazione per via della proposta estetica della semplicità, della funzionalità, dell'autenticità che rendendo estremamente visibili muri e strutture dava risalto all'armonia ed alla bellezza delle forme. Una proposta di eleganza veicolabile per l'ascetica cristiana focalizzata dalla cultura del monachesimo riformato (foto 3).

L'architettura cistercense ha inizio nella mancanza più totale di mezzi. Le sole forze a disposizione sono la fede, la conversione e le braccia dei fratelli, quelli che

⁹ Per il rapporto Bernardo - Abelardo cfr. la monografia di J. VERGER - J. JOLIVET, *Bernardo e Abelardo, il chiostro e la scuola*, Jaca Book, Milano 1989.

¹⁰ La contemplazione amorosa di Cristo crocifisso fonda la mistica cistercense e quindi la sua etica e la sua estetica. Bernardo considera, nell'evento redentivo della croce, come dando morte all'uomo vecchio Cristo restituisce all'uomo la somiglianza con Dio offuscata dal peccato. Aderendo al mistero della croce l'anima si spoglia del falso io, della personalità illusoria del volere proprio che il peccato ha introdotto in lei; spogliandosene, rinunciando cioè ad ogni camuffamento di una natura posticcia, di una maschera illusoria, si ristabilisce nella propria natura che è di essere "ad immagine di Dio". La nudità del Crocifisso, la scarna e tragica essenzialità del *mysterium crucis* sono ulteriori apposizioni teologiche dell'estetica cistercense.

poi saranno chiamati “conversi”. I cistercensi arruolarono novizi che provenivano prevalentemente da due classi sociali del medioevo: i cavalieri e i contadini. Non furono molti i nobili che si lasciarono catturare dalla rete di Bernardo; essi mostravano rispetto, ammirazione per l’uomo di Dio, ma difficilmente rinunciarono all’agio e alla ricchezza. Tra il popolo invece faceva presa quell’aristocrazia spirituale che a detta dei cronisti trasudava dalla persona di Bernardo; i genitori, quando egli passava per le città e i villaggi, chiudevano in casa i loro figli per timore che lo seguissero senza pensarci. Non si dimentichi che Cîteaux, nata tra gli stenti e la povertà fu ravvivata, nel 1112, dal ventiduenne Bernardo che vi giunse con quattro fratelli carnali e circa venticinque amici. Questi nuovi soggetti ridiedero vita ad una riforma monastica destinata altrimenti alla morte. Il monastero consisteva tutto in una serie di capanne di legno e in una capanna più ampia e più solida fungente da chiesa. La materia prima non mancava: era costituita dai boschi all’intorno (foto 4).

Il legno fu la prima materia oltre che materia prima per l’*ars aedificandi* di Cîteaux. Alla fine della sua vita, quando l’Ordine cistercense contava trecentotrentotto monasteri in tutta Europa, Bernardo piange la purezza degli esordi e la vita monastica nelle capanne che intendevano emulare le precarie sistemazioni dei Padri del deserto che a loro volta emulavano la capanna di Betlemme (foto 5). Testimone di quel pianto fu Pietro Cantore che riferisce come il buon conte di Champagne diede ai cistercensi troppo denaro, incitandoli a costruire, sicché caddero nella mollezza; perché tale appariva a Bernardo la pietra senza velo, la nuda essenzialità dei chiostri e dell’oratorio: un lusso che lo stesso Redentore aveva rifiutato. Cristo volle vivere umile fra gli umili e scelse di non avere un luogo “dove posare il capo”; l’adesione a tale programma di vita imponeva di rifuggire dalle tentazioni alla Sugero che aveva concepito la casa di Dio come palazzo, luogo della magnificenza. La considerazione metaforica della chiesa edificio come corpo di Cristo doveva suggerire l’idea dell’incarnazione, per via della tessitura armonica e perfetta del semplice muro di pietra, della sobrietà decorativa che sfrondò il delirio vegetale che a Saint Denis avvolgeva la celebrazione del “Re dei re” in un fasto che intendeva rivaleggiare con la sontuosità bizantina. La volontà di austerità, per Cîteaux, corrispondeva all’ascetica del nascondimento, all’antico ideale monastico di trovare Dio nella nudità e nel silenzio del deserto, nella precarietà della capanna o della tenda che nel deserto fu, per il popolo esodante, il luogo della presenza di Dio.

L’impegno primario dell’Ordine esordiente fu quello di stabilirsi in posti isolati dal mondo, in luoghi impervi e malsani per coniugare *desertum*, povertà, rigore di vita e lavoro manuale. Si doveva bonificare, disboscare, preparare i terreni alla semina, costruire gli edifici col legno, senza spese oltre la fatica stremante. A quest’opera presiedeva l’audacia dei cavalieri e la forza lavoro dei contadini: i monaci di coro e i fratelli conversi. In margine ad un manoscritto del benedettino Orderico Vitale, del 1133, l’arcidiacono di Oxford annotò, nel 1181, con *humour* tutto britannico, che i monaci, per condurre la loro vita cercavano dei luoghi deserti e in mancanza di essi li

creavano.¹¹ Si riferiva, sarcasticamente, alle opere di disboscamento che si rendevano necessarie per edificare i monasteri lignei, le chiese, le grange dove riporre il fieno, i granai e gli ambienti campestri. Il monastero risulta dall'opera faticosa della bonifica: è il coronamento di una radura dovuto al perfetto dominio sulla natura. I monaci cavalieri, d'altronde, erano eredi dei Normanni, abili carpentieri che avevano impiegato la loro arte sia per la costruzione di navi che di edifici civili e di chiese.

Le costruzioni cistercensi offriranno sempre allo sguardo, soprattutto nelle coperture a capriata, le "ordinate maestre" della costruzione navale, ossia i supporti principali, l'ossatura dell'imbarcazione che assicura la sicurezza nella navigazione (foto 6). È evidente il fatto che l'emulazione della carpenteria navale diede origine ad una struttura ogivale per via dell'utilizzo di sagome curve, di nervature costituenti una carena; il termine "navata" che designa lo spazio nell'edificio di culto, è sintomatico di tale derivazione: l'architettura navale che sin dall'antichità ha influenzato l'architettura terrestre. Roland Bechmann ricorda che uno dei riti più antichi della corporazione dei carpentieri era chiamato "della nave capovolta"; l'intento di tale ritualità consisteva nel ricordare che "l'architettura viene dal mare".¹² Nascono così costoloni e nervature che appaiono elementi nervosi e decisi, una sorta di rete che si costituisce in elemento portante e decorativo ad un tempo, atto ad accogliere l'elemento architettonico di riempimento, anch'esso denominato con lessico marinaro: la vela.

Anche quando la costruzione degli edifici avrà come materia prima la pietra, il legno resterà l'anima architettonica: il cantiere della chiesa come grande foresta di travi, puntelli, centine, scale, per realizzare quel prodigio di equilibrio costituito dall'architettura nata in Borgogna e che sarà poi appellata "gotica" (foto 7). I cistercensi, amanti dell'essenziale, compresero immediatamente l'importanza dei costoloni per coprire le linee di intersezione delle volte formanti crociera; tale modulo, oltre all'edificio chiesa, per la crociera del transetto e le navate laterali, venne adottato per la costruzione dei chiostri, delle aule capitolari, dei refettori e dei locali annessi alla chiesa. Si approntò così il metodo pratico ed efficace della carpenteria navale con l'utilizzo delle centine di legno a sostegno delle nervature che davano vita ad una sorta di rete da cui i gotici seppero trarre eleganti effetti decorativi.¹³

Non è da escludere però neanche l'altra ipotesi di derivazione di modello architettonico per spiegare il segreto e il fascino dell'architettura cistercense; ipotesi che può essere confermata, senza escludere l'altra, dalle leggi che regolano i processi di acculturazione. Quando due o più culture entrano in contatto, per qualsiasi motivo, emergono sempre nuove sintesi. Non è impossibile, come molti hanno ipotizzato, anzi è plausibile che l'arco a sesto acuto chiamato anche "ogiva" sia stato importato dai crociati che lo scopersero in Siria nel XII secolo (foto 8). Un uso più antico di tale

¹¹ Cfr. C. BROOKE, *The twelfth century Renaissance*, Thames & Hudson, London 1969, p. 134.

¹² R. BECHMANN, *Le radici delle Cattedrali*, Mondadori, Milano 2001, p. 186.

¹³ Per questi aspetti tecnico formali cfr. E. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (10 voll.), Paris 1956, I, p. 187; A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture Française*, Baranger, Paris 1929, II, pp. 274-275.

modulo è attestato in Armenia e sarà ripreso dagli arabi, a motivo di semplicità descrittiva e di vantaggio statico: l'ogiva siriana è a due centri, due curve di compasso di uguale apertura bastano a disegnarla; staticamente produce una spinta minore rispetto all'arco a tutto sesto. Si può anche ritenere che l'arco a sesto acuto del Medio Oriente sia una versione semplificata della volta rialzata dei persiani, che era ovoidale, a forma di ellisse. Ancor oggi si può ammirare il reticolo di nervature che copre il vestibolo d'ingresso della *madrassa* di *Abdullah Kan* (foto 9), in Iran, risalente al 1588; un sistema di copertura che evoca le nervature gotiche, intreccio mirabile di archi ogivali.¹⁴

Nell'una e nell'altra ipotesi ispiratrice dell'arte cistercense è comunque sotteso il criterio della semplicità e della praticità corrispondente ad un archetipo teologico molto caro a Bernardo, quello del *Verbum abbreviatum*: tra i tanti modi con cui Dio poteva salvare il mondo scelse quello più diretto e immediato dell'incarnazione. L'abbassarsi di Dio, la sua scelta di umiltà, la povertà volontaria sono i pilastri del suo regno di cui il monastero è simbolo di presenza. Scrivendo a Ruggero II di Sicilia nel 1141, in riferimento ai monaci che gli ha inviato Bernardo dice: «ricevili come stranieri e come pellegrini ma anche come cittadini del cielo e familiari di Dio. Cittadini è dire troppo poco, essi sono re. È a loro che appartiene il regno dei cieli in virtù del diritto di povertà».¹⁵

L'edificio monastico doveva così mostrare le caratteristiche spirituali di tale regno; rappresentare in modo simbolico la contemplazione con la quale l'anima si separa dai pensieri materiali e medita sui beni spirituali, percorrendo un itinerario di perfezione, procedendo dal disprezzo di sé e del mondo, all'amore del prossimo e di Dio: lungo il quadrilatero del chiostro ricco di evocazioni spirituali, palestra di ascesi; inoltre doveva acquistare il valore di "tipo" cui tutte le case dell'Ordine dovevano conformarsi: gli edifici abbaziali non dovevano rispondere ad un generico modello monastico ma dovevano essere il prodotto di un vero e proprio progetto teso a legare, in maniera indissolubile quanto evidente, l'edificio agli ideali teologici che erano stati elaborati da san Bernardo; come ogni forma di arte che sia tale, secondo una prospettiva antropologica, anche quella cistercense risponde alla normativa di un *logos* ad essa sotteso, ne diviene, esteticamente, proiezione simbolica (foto 10). La rispondenza a questa regola aurea della produzione artistica, assicurò l'uniformità delle realizzazioni architettoniche sorte nel giro di pochi anni in luoghi anche distanti tra loro ed oggi rende plausibile, in sede ermeneutica, non solo la consistenza di un'unica idea progettuale ma fa pensare anche all'istituzione di un vero e proprio "cantiere scuola" votato alla formazione di monaci-architetti con una comune e profonda esperienza tecnica ed estetica. Questi monaci furono in grado di riproporre l'idea originaria ovunque e di realizzarla nonostante le differenze culturali dei luoghi dove si recavano (foto 11). Questa rinomata perizia tecnica non poté sfuggire all'attenzione di

¹⁴ Cfr. H. STIERLIN, *Arte Islamica*, White Star, Vercelli 2004, p. 113.

¹⁵ J. LECLERCQ - H. ROCHAIS (a cura di), *Sancti Bernardi Opera*, Editiones Cistercienses, Roma 1957-1977, VIII, Ep. 347, 3.

Federico II che dovette anche vagliarne la capacità simboleggiatrice da mettere al servizio dei suoi scopi costruttivi.

4. La Gerusalemme celeste

Nel periodo storico che stiamo analizzando, caratterizzato dal risveglio urbano e dalla rivalutazione del ruolo vescovile offuscato dalla potenza di Cluny, se per un verso l'istituto monastico, Citeaux compreso, fu relegato nello sfondo sociale, per altri versi fu proprio questo atteggiamento mondano a confermare i monaci bianchi nell'impegno della costruzione di una città esemplare, immagine di quella del cielo. Ma questo era ideale già contemplato dalla regola di san Benedetto che l'aveva codificata per affermare la *civitas* cristiana in una cultura imbarbarita come quella del suo tempo; i cistercensi ne vollero riscoprire l'importanza. Il monachesimo cluniacense, ormai dimentico della primitiva purezza degli intenti benedettini, con Sugero aveva costruito un edificio imponente, sfarzoso, simbolo di un potere politico, che celebrasse oltre la gloria di Dio anche la dinastia capetingia. Tale fasto non era previsto dalla riforma cistercense né dalle magre finanze dei suoi monasteri. Nel rispetto della logica della specularità simbolica il modello fu quello della città ultima, quella cui ogni cristiano tende: la Gerusalemme del cielo. Funzionale e simbolica nella sua stessa struttura la piccola città monastica ospitava una società ordinata perfettamente; costruita ad immagine del cielo ove tutto è sistemato secondo l'ordine delle gerarchie angeliche, nei cieli di cui Dante narrerà, estasiato, nel paradiso della sua *Commedia divina*.

Se l'immagine della Gerusalemme celeste, città nuova, nuziale, discendente dal cielo, sintetizza nel simbolo tutte le coordinate cristologiche dell'Apocalisse, l'arte cristiana, in genere, ha sempre confermato questa operazione in maniera reiterata e continua. Proprio attraverso la creazione artistica, anche in area cristiana, si è creata una certa semiotica dell'universo. L'arte come *exornatio* della parola è una realtà contemplata dall'estetica cristiana, ed anche i cistercensi, che l'hanno compressa in sistema simbolico essenziale, vedono in essa la realtà concreta; non le chimere mostruose o le rappresentazioni fantastiche: guardano all'arte, nella sua essenza, come verità simbolica, rappresentazione della trascendenza fattasi immanenza in Cristo (foto 12). Sono andati a scuola da Bernardo che ha illustrato mistagogicamente l'importanza dei simboli della Scrittura. Egli la legge ancora in chiave tipologica, in maniera tale da mostrare come ogni immagine, ogni pensiero, ogni espressione, ogni fatto si riferisca al Verbo: *in novo patet quod in vetere latet*; in Lui si rende evidente ciò che in antico era latente, adombrato! La teologia di Bernardo è teleologia dell'Incarnazione, *anamnesis* sapienziale che affonda le sue radici nella liturgia, nella celebrazione simbolica del culto come sintesi iconologica.

Non è un accidente di fantasia se la città di Dio è quadrata; Giovanni, il veggente, la descrive minuziosamente, anche se nell'immaginario dei più nessun libro della Bibbia è più astruso e fantastico dell'Apocalisse. Ma Bernardo aveva riflettuto sulle quattro dimensioni del divino, le tre dello spazio sensibile, lunghezza, larghez-

za, altezza, a cui si aggiunge, insospettata, la profondità che è dimensione non sensibile, relazionabile solo con i due moti dell'anima, il timore e l'amore. Il quadrato è presente in tutti i rapporti di proporzione con i quali si costruisce il monastero con chiesa accorpata, come un *unicum*, ambiente inaccessibile, fortezza dello spirito con connotazioni di sacralità accentuate da un altro forte elemento simbolico: il chiostro, quadrato perfetto riproducente il giardino edenico, luogo paradisiaco intorno al quale il monaco conduce la propria meditazione sulle realtà celesti ed escatologiche. Il chiostro adagiato sulla croce dei quattro punti cardinali era il naturale orologio che registrava i ritmi dell'universo: sensibile ai quattro venti e alle quattro stagioni, ai cicli liturgici come all'*opus* monastico delle quattro ore maggiori delle vigilie, delle lodi, del vespro e della compieta; situato secondo i quattro punti cardinali, evoca le fasi lunari e le quattro età dell'uomo. Così Elinardo di Froidmont arriverà a dire che il mistero di Cristo è *mysterium quadratum*, almeno sulla scorta della lettura allegorica di Dionigi l'Areopagita che vi scorge l'immutabilità del cielo empireo, residenza del divino, e forse anche a partire dal retaggio pitagorico che considerava il quaternario come simbolo della manifestazione universale.

Al centro del quadrato, però, c'è anche l'uomo, creato ad immagine e somiglianza di Dio, l'uomo che vuole giungere alla conoscenza di sé per poter conoscere il Creatore; il conoscere se stessi è stato un altro cavallo di battaglia della teologia mistica di Bernardo. L'uomo è una piccola cosa, ma la sua grandezza risiede, e tutti i cistercensi del tempo lo ripetono, con a capo Ildegarda di Bingen, nell'essere microcosmo, dotato cioè della stessa struttura dell'universo; nelle sue visioni che trascrive iconicamente la *profetissa teutonica* lo vede collocato nel circolo immenso dell'universo deificato (foto 13). Il quadrato sta al cerchio come la carne al Verbo; il chiostro è quadrato ma vi si gira intorno. I giri nel chiostro sono funzionali all'apprendimento di tale filosofia salutare, denotano la caratteristica spirituale dell'uomo che aderendo al *mysterium quadratum* di Cristo diventa *tetragono* anche in senso morale.

Per Bernardo il monastero è la stessa Gerusalemme: scrive al vescovo Alessandro di Lincoln che aveva concesso al monaco Filippo di intraprendere un pellegrinaggio in Terra Santa, di concedergli di fermarsi a Chiaravalle, «Gerusalemme unita a quella del Cielo». ¹⁶ Dal suo canto Aelredo di Rievaulx considerava lo stesso ordine monastico quale città ben fortificata e turrita; la regola rinserra i monaci in un luogo chiuso che però si apre dal di dentro, su un giardino segreto, uno spazio tagliato fuori dal mondo che consenta la comunicazione diretta col cielo. Lo spazio che custodisce il tempo, poiché è il tempo il *topos* utopico dell'incontro con Dio nell'orazione (foto 14). L'edificio cistercense è la fortezza munita contro gli assalti del *diabolus*, nemico primordiale; abitato dai monaci impegnati nella simbolizzazione esistenziale per l'unificazione interiore; essi sono cavalieri che ne sostengono quotidianamente gli assalti, e che traggono dall'*armarium*, la cassa dei testi sacri, le armi per

¹⁶ Ivi, VIII, Ep. 64, 2.

il combattimento; sono sentinelle che intravedendone il bellicoso arrivo scuotono le coscienze dormienti per il torpore del peccato.

Si assiste ad una orditura finissima dei vasti contenuti simbolici cui fa riferimento questa rinnovata architettura monastica; tra questi il tempio di Salomone, la visione di Ezechiele, nella trama della cosmologia platonica, per cui la traduzione architettonica dello spazio catalizzata dalla mistica della luce era qualificata dall'armonia delle proporzioni. Lo stesso Abelardo, nella sua veste di monaco, riferiva la Gerusalemme celeste ad una costruzione terrena, il tempio di Salomone, e osservava che le proporzioni, con le loro consonanze armoniche, rendono l'edificio chiesa immagine dell'armonia celeste. La commistione della cosmologia platonica e dell'escatologia cristiana, nel XII secolo, trasfigurava la descrizione biblica in una visione di armonia e di desiderio. L'influenza di tale visione sull'architettura delle grandi cattedrali si riflesse specularmente sul rito. L'analisi dei commentari liturgici, in particolare quello di Guglielmo Durando, può essere illuminante. La sua descrizione della chiesa propone, per le diverse parti, una serie infinita di significati allegorici, che si rifanno alla lunga tradizione precedente, ma impoverita di quella che era la vastità dei riferimenti simbolici, di cui Bernardo era stato maestro, visti attraverso la dinamica tipologica o figurale. Durando ne rende una riduttiva ed univoca determinazione.¹⁷ L'allegoria, si sa, porta altrove ciò che è qua, mentre il simbolo porta qua ciò che è altrove provocando l'incontro tra *logos* ed immagine. L'allegoria può sembrare vicinissima al simbolo col quale molte volte viene scambiata; ma mentre il simbolo è una cosa, un fatto, una persona che oltre la "realtà" visibile che mostrano ne nascondono simultaneamente una invisibile, nell'allegoria si occulta la dimensione storica della "realtà" così come della sua intima connotazione spirituale, per privilegiare l'interpretazione del "segno" in maniera puramente soggettiva ed arbitraria.

Si va sfaldando il patrimonio dei Padri, di Bernardo, di Citeaux, e la *renovatio spiritualis* diventa lo strumento da offrire alle corti per una *renovatio politica*, il pretesto per paludare religiosamente la natura umana e l'attività politica. L'errore fu forse commesso involontariamente, ma allegorizzare un'estetica simbolica provocò guasti di cui ancora paghiamo lo scotto.

Ripresa *in toto* l'antica idea costantiniana della sacralità del potere terreno, anche la dimora del principe doveva essere l'immagine della Gerusalemme celeste.¹⁸ Due città saranno in lotta tra loro: quella del Papa e quella dell'Imperatore. È la storia del Medioevo, la storia a tutti nota di Federico II che costruisce le sue regge son-

¹⁷ Per rendersi conto delle allegorie di Guglielmo Durando si veda il suo *Rationale divinarum officiorum*, ed. Lione 1551; stessa linea allegorizzante fu intrapresa dal vescovo Amalario di Metz che la espresse nel suo *Liber officialis*; le sue interpretazioni allegoriche furono appellate come «pazze fantasie» da Floro di Lione che approntò un *Opusculum adversus Amalarium*, PL 119, 73. Per l'opera di Amalario cfr. M. HANSSENS (ed.), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, vol II (Studi e testi, 139), Ed. Vaticana, Città del Vaticano 1958, pp. 330-349.

¹⁸ Cfr. il mio saggio *Arte normanna in Sicilia: proiezione simbolica di modelli teologico-politici*, in S. VACCA (a cura di), *La Legazia apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2000, pp. 89-113.

tuose dentro le mura asciutte di una architettura squadrata, una cittadella turrita, munita, fortificata. Se le torri della chiesa, nella lettura allegorica di Durando sono predicatori, prelati e teologi che la difendono dall'eresia, le torri federiciane saranno il presidio contro la Chiesa che voleva sottrargli il ruolo di mediatore tra cielo e terra. Il fascino simbolico della Gerusalemme celeste, come forma ideale che informa lo spazio architettonico, acquisterà progressivo valore urbanistico fino al rinascimento, determinando la città al suo limite estremo, il perimetro difensivo, quale complessiva forma geometrica e simbolica.

5. Il regno terreno

Non ci è dato di sapere se la simpatia accordata da Federico II ai cistercensi scaturiva dalla conoscenza tematica della loro teologia, della loro estetica, della loro ascesi, della peculiare antropologia e cosmologia. Non ci sono indizi di tale consapevolezza spirituale oltre i documentati rapporti con i cistercensi che, agli occhi di un indagatore delle cose *quae sunt sicut sunt*, dovevano costituire la possibilità di rappresentazione del reale con la poietica quasi metafisica delle forme architettoniche che nulla concedevano all'emotività e all'immaginazione. Sappiamo che intorno al 1224 affidò ai conversi dell'Ordine cistercense l'incarico di esecutori del suo impegno edilizio così come a Giovanni, abate di Casamari, affidò la cura della sua cancelleria.

Queste scelte ci consentono di leggere nei tratti della personalità dell'imperatore, così come le fonti ce l'hanno descritta, un naturale intuito simbolico che gli permise di appropriarsi di tutto ciò che poteva supportare la sua concezione dello stato, del potere, della natura della sua condizione di sacro romano imperatore, di demiurgo di una nuova era. Dai processi di acculturazione sviluppatasi dall'eredità imperiale e dalla tradizione del regno normanno di Sicilia, egli seppe intuitivamente trarre profitto. Le originalità culturali non si sfruttano per calcoli studiati a tavolino, specie quando, per loro naturale difformità rispetto alle più miopi attese delle singole culture, esse si offrono come occasione di crescita, di miglioramento, di accattivante novità o come semplici occasioni di dominio. Federico le seppe individuare e le colse al volo, da buon cacciatore.

Se la santità di Bernardo è germogliata dall'etica evangelica, la genialità di Federico è scaturita dall'estetica delle acculturazioni. Quella di Bernardo fu santità sincera che gli aprì il paradiso, quella di Federico genialità astuta, luciferina, che lo portò all'inferno, almeno quello dantesco. Nell'essenzialità dell'architettura cistercense si rifletteva il desiderio di una riforma della Chiesa che fosse emblematica per la riforma spirituale dell'uomo; nella simbolicità dell'architettura federicianiana si manifestò l'ansia di un affastellamento culturale e politico che servisse l'esercizio di un potere assoluto. Federico prese gli stessi identici simboli e li allegorizzò, li portò altrove, lontani dall'alveo significativo originario, ne fece un *instrumentum regni*. Operazione geniale ma eticamente perversa, compiuta sicuramente con intento meno ingenuo di quello di Durando. Il suo antiurbanesimo, che scaturisce dalla necessità di

controllare l'impero non da una città capitale ma in ogni punto della sua trama territoriale, lo portò a mitizzare il castello, di norma stagliato su una prominenza geografica: allegoria della "città sul monte" di evangelica memoria, metaforizzata funzionalmente, perché la città, per Federico, è dove lui è; il castello ne è immagine compiuta, realizzata con il purismo delle forme che ne plasmano l'immagine col gioco delle superfici piane, cilindriche o quadrangolari agli spigoli: il massimo della percezione visiva (foto 15). Il castello federiciano è simbolico dell'ideale imperiale, del costume bellico, della concezione assolutista, fastosa, mistica e nello stesso tempo itinerante dello stato, una forma simbolica da imprimere nella memoria.

Castel del Monte traduce senz'altro questa complessità ideologica per via dell'affastellarsi della formazione classica di Federico con la passione per la speculazione araba e l'ammirazione per il monachesimo cistercense; si erige in *monumentum vitae*. Castel del Monte, però, sembra valicare anche le semplici dinamiche acculturative ergendosi come *unicum* simbolico della poliedrica personalità dell'imperatore. Tenuto conto delle svariate e contrastanti teorie che hanno proposto letture discordanti dell'edificio, riducendolo, di volta in volta, a emblema templare di un sincretistico teismo, a edificio venatorio, a *domus solaciarum* o a pura e semplice fortificazione, un fatto è tuttavia innegabile: la costruzione risponde ad una precisa intenzione tipologizzante di Federico. Una sorta di *summa* architettonica fondata sulla simmetria volumetrica e sulla simbolica matematica rinvenibile nella rigorosa partizione degli spazi e nella loro riduzione *ad quadratum* dell'architettura cistercense, nonostante l'infrazione delle regole bernardiane sulla decorazione. Più che all'utilizzo del cubito salomonico o del cubito egizio e alla funzione di numeri aurei plausibilmente utilizzati nella costruzione di Castel del Monte, si dovrebbe guardare, per rilevarne l'essenziale valenza esemplare, al rispetto della simbolica del quaternario sia nella sua dimensione statica, rappresentata col quadrato, sia in quella dinamica, originata dalla rotazione della croce inscritta nel quadrato, rappresentata col cerchio. I simboli della dialettica immanenza-trascendenza risolti nella teologia mistica di Bernardo ma presenti, in ogni caso, nella rappresentazione simbolica di ogni religione. E' nella riproduzione della purezza delle forme, a emulazione dei moduli cistercensi, che va letta l'intenzione di Federico di erigere un edificio che rappresentasse il suo anelito religioso di base; solo che non seppe fermarsi alla risposta semplice dei cistercensi e la rese più complessa tentando di accordarla con tutte le direzioni della sua ricerca filosofica. L'accumulo di simboli, incastonati nella struttura muraria, è impressionante né si può trattare di mero intento decorativo; si tratta di un messaggio che è ancor oggi difficilmente decifrabile e che deve essere stato chiaro nella mente dell'imperatore. Forse dal castello intendeva proclamare un nuovo evangelo: che i due leoni posti sulle colonne d'ingresso, scrutanti l'oriente e l'occidente, similmente a quelli collocati a supporto degli antichi amboni, abbiano lo scopo, nella linguistica di Federico, di conferire al castello la funzione di pergamo laico? Difficile dirlo, un'ipotesi vale l'altra: ma proprio per questi aspetti enigmatici Castel del Monte, nonostante la sua accattivante immagine, è una sfinge eloquente alle cui insidiose allocuzioni non si sa dare risposta.

Tuttavia le impronte cistercensi sono innegabili e si possono chiaramente scorgerne, anche in Sicilia, nei castelli *Maniace* di Siracusa, *Ursino* di Catania (foto 16) e in quello di Augusta (foto 17). La matrice culturale si staglia con evidenza nell'organizzazione della sala ipostila di *Castel Maniace* in una totalità spaziale che per via del grande equilibrio degli elementi architettonici, quasi rarefatti, rende lo spazio astratto, altro da sé, strumento di elevazione considerato fondamentale nella teoria morfologica cistercense. Solo che per Federico lo strumento di elevazione cistercense assume la valenza di *instrumentum regni*! Egli non è tenuto, come il monaco, alla *stabilitas loci*, anzi all'itineranza perpetua con lo stuolo della sua corte, per una sorta di necessario contrappasso; non è tenuto a contemplare Dio oltre l'essenzialità delle forme ma a rafforzare la propria autostima con la moltiplicazione delle sue residenze. Crea così una schiera imponente di fortificazioni, ristrutturando torri e presidi normanni o edificando *ex novo* i poli difensivi del suo impero. Dal 1223 al 1250 se ne contano, nel mezzogiorno d'Italia, almeno 35 di primaria importanza oltre ai *palatia* o case di caccia circondate da parchi, vivai, laghi artificiali, e le masserie per far fruttare i terreni demaniali. Il tutto sistemato lungo due assi strategici: uno che congiungendo Napoli e Bari scende fino alla punta estrema del Salento; l'altro che tagliando il versante tirrenico della Sila penetra in Sicilia.¹⁹

La Sicilia era come il trampolino di lancio per l'attuazione dei grandi progetti politici di Federico verso l'oriente; perciò l'imperatore si risolse a rivedere il sistema di fortificazioni specie nelle province orientali dell'isola. Munì in maniera possente le coste del Val di Noto e del Valdemone e seguì tali opere di fortificazione anche da lontano tramite l'infaticabile Riccardo da Lentini, il fidato funzionario preposto alle fortificazioni. In questi edifici, l'erede del Sacro Romano Impero definito anche, inverosimilmente, *immutator mirabilis*, fuse in una sintesi originale la magnificenza imperiale romana con le forme innovative dei sistemi costruttivi gotici che in Sicilia erano stati introdotti già sotto il regno di suo padre, Enrico VI. È purtroppo scomparsa l'Abbazia di Roccamatore, presso Tremestieri, la prima che l'ordine cistercense fondò in Sicilia e che con Santa Maria di Messina, detta l'Alemana, con la cosiddetta "Badiazza" e con il più tardo San Francesco di Messina costituisce il gruppo più importante di edifici chiesastici cistercensi insistenti sul territorio di una stessa città. Se si eccettua la chiesa cistercense del Murgo, sperduta in una valle presso Agnone, in provincia di Siracusa, nessuna reliquia dei complessi cistercensi di Maniace presso Bronte, di Santa Maria di Randazzo, della chiesa di San Nicola ad Agrigento, del duomo di Castrogiovanni e di alcune chiesette di Piazza Armerina²⁰ può competere con il gruppo delle chiese messinesi che hanno resistito anche all'impatto dei terremoti attestando così l'eccellenza della tecnica costruttiva.

¹⁹ Cfr. B. ZEVI, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton & Compton, Roma 1997, p. 110.

²⁰ Secondo le illustrazioni di W. LEOPOLD in *Sizilianische Bauten des Mittelalters*, cit. in E. CALANDRA, *Breve storia dell'Architettura in Sicilia*, Testo & Immagine, Torino 1997, p. 42. Per la cronologia degli edifici in questione, le immagini e le planimetrie cfr. G. BELLAFFIORE, *Dall'Islam alla Maniera. Profilo dell'Architettura siciliana dal IX al XVI secolo*, Flaccovio, Palermo 1975.

Non è secondaria la considerazione, al fine di rilevare una innegabile influenza cistercense sull'architettura sveva, che Federico dovette tenere in somma considerazione la "professionalità" di quei monaci, la loro raffinata perizia idraulica ed artigiana, la loro razionalità nel progettare spazi geometrici da forme semplici, tanto da essere indotto ad affidare loro il suo programma edilizio; ci dovette, però, pur essere, al di là di utilitaristiche considerazioni prammatiche, una consonanza con il loro modo di concepire le forme architettoniche e le teorie dell'arte figurativa, una sorta di ammirazione per la loro strana e radicale "diversità" spirituale che lo indusse ad essere largo di benefici con i "monaci bianchi". Nel 1222 il giovane imperatore soggiornò a Casamari e nel 1229 a santa Maria di Ferrara; non è improbabile pensare che la suggestione di tali edifici che, unitamente a quello di Fossanova (foto 18) e di Santa Maria di Ripalta, rappresentano le più prestigiose costruzioni cistercensi dell'Italia centro-meridionale, abbiano potuto convincerlo dell'adozione di quei moduli semplici che potevano rappresentare anche un vantaggio finanziario. Le fonti documentarie mostrano come Federico fosse riluttante a sborsare denaro a scopi architettonici; nel periodo che più ci è noto dal punto di vista finanziario, 1239-1240, i delegati provinciali ricevettero ordini tassativi di provvedere alle sole riparazioni essenziali dei castelli, e ad attenersi all'esclusiva ordinaria manutenzione. L'imperatore si dedicò soprattutto alla ristrutturazione e all'ampliamento di edifici eretti dai normanni, dai bizantini e dagli arabi; gli stessi castelli di Bari e di Gioia del Colle devono considerarsi come il prodotto di una lenta evoluzione nella quale Federico ebbe un ruolo non proprio essenziale.²¹ Più prodigo fu invece per l'edilizia da asservire a scopi venatori, dato che la falconeria stava in cima ai suoi pensieri. Costruì edifici di caccia anche nel 1240 nonostante la perniciosa penuria di fondi per cui aveva censurato altri interventi; qualcuno osserva che i nobili decaduti di solito fanno confluire le loro esigue risorse sui loro passatempi.²² Nonostante l'intervento da lui voluto sulla facciata del duomo di Cefalù, erano passati i tempi d'oro del suo nonno normanno Ruggero II che si era fatto approntare il magnifico sarcofago in porfido che lo *stupor mundi* troverà bell'e pronto nella cattedrale di Palermo dove fu sepolto. Una tomba che, per coerenza federiciana, costituisce ancor oggi un enigma in quanto al contenuto oltre alla singolare coniugazione dei leoni sassanidi, che sorreggono il sarcofago, con le raffigurazioni del Pantocratore, della Vergine col Bambino e dei quattro simboli cosmici a transignificazione evangelica iconizzati sul coperchio.

6. Immagini e simboli

Ci siamo resi conto, in questo *excursus*, che non abbiamo analizzato semplici verità di ordine storico per indagare la relazione tra spiritualità cistercense ed arte sveva, ma ci siamo anche immersi in un sistema complesso di ordine simbolico. La storia del simbolismo mostra che qualsiasi cosa può assumere un significato simboli-

²¹ Per questi aspetti cfr. D. ABULAFIA, *Federico II*, cit., pp. 235 ss.

²² Ivi, p. 239.

co: gli oggetti naturali, le opere dell'uomo e persino le forme astratte come i numeri o le figure geometriche. Ora, mentre gli studiosi indagano con metodologie appropriate il mistero dell'origine delle piante poligonali delle costruzioni federiciane, suggerendo ipotesi che a mio giudizio non sono *aut aut* ma *et et*, perché quando ci si riferisce alle forme ci si riferisce a figure semplici che le culture hanno utilizzato per la loro referenza archetipica, la questione, oltre l'indagine storica, si pone proprio a partire dalla significazione simbolica delle stesse forme. Mentre la risoluzione ottagonale di torri e castelli di Federico può avere ascendenze bizantine, musulmane o alsaziane, ci si deve rendere conto che l'ottagono, come figura geometrica è cifra omogeneamente allusiva nelle dinamiche culturali più insospettate (foto 19).

Nell'architettura e nell'iconografia indù, per esempio, si concede molto spazio al simbolismo ottagonale; le otto braccia di Visnù corrispondono agli otto guardiani dello spazio, i *Graha*, ossia gli otto pianeti disposti attorno al sole; è così, comune, la rappresentazione del Buddha al centro di un fiore di loto ad otto petali. Una simbologia dell'equilibrio centrale che si riscontra anche nell'ogdoade pitagorica e gnostica. In Giappone il numero otto è simbolo di molteplicità e infinitezza, e nei testi shintoisti costituisce cifra sacra. Anche la cupola della moschea di Cordoba, del X secolo, a otto archi, sembra, a prima vista un'opera gotica. È un fatto transculturale che il numero otto sia la cifra dell'equilibrio cosmico: il numero delle direzioni cardinali più le direzioni intermedie, il numero della torre dei venti ateniese e dei raggi della ruota celtica.

Non si giunge però all'ottagono se non per la mediazione tra il quadrato e il cerchio. Fra gli innumerevoli movimenti sorti intorno all'anno Mille dell'era cristiana sorse quello degli *alchimisti* che esaltavano i misteri della materia e li consideravano parallelamente a quelli celesti. Nella loro speculazione, che non può trovare riscontri epistemologici nelle scienze filosofiche, sollevarono il problema simbolico della *quadratura circuli* che poi trasformarono nell'emblema di un purissimo motivo mandala. I mandala, si sa, rappresentano il cosmo nelle sue relazioni con le potestà divine ma anche, letti in chiave junghiana, rappresentano la necessità umana di un orientamento psichico, la simbolizzazione delle quattro funzioni della coscienza: il pensiero, il sentimento, l'intuizione e la sensazione. La reciproca interazione di queste quattro funzioni viene descritta, nella rappresentazione vandalica con il cerchio a otto raggi. Il cerchio che rappresenta illuminazione e trascendenza viene posto, come aureola o nimbo, sul capo di Cristo, in modo crucisegnato o con i raggi intermedi, così come sulle facciate delle cattedrali, rosone di luce o ruota solare che vuole significare trasposizione del sé umano sul piano cosmico. Ma i mandala più ampiamente ricorrenti, nell'arte cristiana, sono quelli che rappresentano Cristo circondato dai simboli astrali che poi sono stati attribuiti agli evangelisti.²³

Anche in architettura il mandala assume un ruolo di grande importanza, anche se spesso passa inosservato. Si trova come motivo base nelle tracce di fondazione

²³ Ne definisco criticamente le significazioni nel mio libro *Vexilla Regis. La croce dipinta di Mazara del Vallo Icona pasquale della Liturgia*, Feeria, Firenze 2004, pp. 68-75.

degli edifici, sia religiosi che civili presso quasi tutte le civiltà, e anche nei piani delle città classiche, medievali e moderne.²⁴ Plutarco ne fornisce un classico esempio nella descrizione della fondazione di Roma. La città, fondata secondo le regole sacre della civiltà etrusca, sorse attorno ad un fossato circolare cui fu dato il nome di *mundus*, termine che significava anche il cosmo; attorno ad esso Romolo tracciò con l'aratro i confini della città che tuttavia, secondo un'antica e famosa denominazione, è *urbs quadrata* in virtù della sua quadripartizione:²⁵ due arterie principali la tagliavano da nord a sud e da est a ovest passando entrambe per il *mundus* che ne rappresentava l'*onfalos* trascendente che valeva a stabilire il rapporto della città con l'*altro mondo*, regno e dimora degli spiriti ancestrali. Da questa concezione quadripartita, crucisegnata, si comprende il termine "quartiere" ma anche la valenza mandalica di tale impianto che nel medioevo ebbe come *mundus* la chiesa o la cattedrale, richiamando la forma quadrata della Gerusalemme celeste. Questo modo di simbolizzare è, per Jung, la proiezione, nel mondo esteriore, di una immagine archetipa viva nell'inconscio umano, perché certe cose non possono divenire oggetto di pensiero, ma devono sorgere da lontano, per esprimere "le più sublimi intuizioni dello spirito".²⁶

Nel cristianesimo il numero otto è il numero della Risurrezione; nel giorno ottavo, "il primo dopo il Sabato", giorno della nuova creazione iniziata con la Risurrezione di Cristo, giorno primo ed ultimo, ha inizio la simbolizzazione cristiana. I cristiani costruirono battisteri ottagonali, con la vasca ottagonale al centro, rispondente ad un chiaro motivo mandala, per l'ovvio riferimento alla rinascita ed alla vita nuova, al giorno primo ed ultimo, definitivo *eone* che surclassa la tirannia del *cronos* e che brilla cristica "stella del mattino", cantata dal preconcio pasquale e iconizzata ad otto punte. L'ottagono, perciò, è dimensione terrena che tende all'infinito: è il quadrato che si dilata nel cerchio o il cerchio diviso in quattro parti uguali da una croce formata da due diametri ortogonali: circolatura del quadrante, rappresentazione geometrica di ciò che aritmeticamente esprime la totalità numerica: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$, mentre teologicamente dichiara il processo di divinizzazione dell'uomo. Quadrato e cerchio in cui l'uomo è contenuto, stando all'iconografia mistica della *profetissa teutonica*, santa Ildegarda.

E anche quando la croce assume la forma "latina" e viene utilizzata per tracciare la fondazione degli edifici di culto, tale processo tende a simboleggiare lo spostamento del centro gravitazionale verso l'alto, tramite l'elevazione del braccio orizzontale della croce. Nonostante ciò, nonostante la proiezione in altezza di questo spiri-

²⁴ Esempi di edifici religiosi che richiamano, nei piani di fondazione, motivi mandala sono: il *Borobudur* di Giava; il *Tai Mahal*; la moschea di *Omar* a Gerusalemme. Per gli edifici civili Castel del Monte rappresenta tipologia emblematica ed allusiva di continuità transculturativa. Per la rilevanza dei motivi mandala nell'atto di fondazione di edifici di età arcaica o dei santuari primitivi cfr. M. ELIADE, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Rowolt, Hamburg 1957.

²⁵ Questa teoria è stata proposta da Franz Altheim, studioso berlinese di antichità classica. Si veda K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972, pp. 25-28.

²⁶ Cfr. C. G. JUNG, *Commentary of the secret of the Golden Flower*, Kegan Paul Ltd., London-New York 1956.

tuale desiderio incarnato nel “gotico”, mai si rinuncerà al centro dell’altare, all’incrocio tra nave e transetto, né mai la liturgia rinuncerà a girarvi intorno con la danza dell’incenso, secondo il dettato del salmista: *circumbabo altare tuum, Domine* (Sl 25, 6). Tale centralità permane, in maniera esemplare, fino alla costruzione della basilica di San Pietro in Roma, costruita sui progetti di Bramante e di Michelangelo: l’altare sorge ancora al centro di essa, nonostante la deculturazione della tipologia mandalica ad opera del tridentino.

Se influenza c’è stata da parte del monachesimo cistercense sui moduli dell’architettura sveva, essa, oltre le tematiche culturali e cultuali d’impronta cristiana già riferite, ne ha esercitato indubbiamente un’altra di natura simbolico-religiosa che trovò attenti recettori in Bernardo e Federico: ambedue accorti e smaliziati sognatori di città ideali, di civiltà superiori disegnate da un’orditura simbolica rivelatrice di un progetto trascendente cui entrambi guardarono anche se da prospettive diverse (foto 20). Furono, in fondo, due assolutisti: l’uno guardò al primato dello Spirito, al trionfo della Chiesa, alla riforma dei costumi, alla lotta senza quartiere contro l’eresia e il suo supporto retorico; l’altro ambì il potere assoluto, combatté per sottomettere la Chiesa, fu licenzioso nei costumi quanto spietato nel reprimere le congiure, assetato di gloria quanto di trascendenza. Ambedue ritenevano di avere mandato divino. E mentre Bernardo ne sperimentò la plausibilità nei carismi, nelle estasi mistiche e nei tormenti fisici di un corpo macilento, Federico ne cercò la patenza nei simboli del potere ammiccanti al sacro e allegorizzati *ad usum delphini*.

Il 22 novembre 1220, nella basilica di San Pietro, Onorio III poneva sul capo di Federico il diadema ottagonale ritenuto di Carlo Magno, forse per l’assonanza con l’ottagona cappella palatina di Aquisgrana. Più verosimilmente, la corona fu approntata per l’incoronazione di Ottone I il Grande, nel 962; è costituita da otto placche lavorate in oro, tempestate di gemme e di perle. Sulla placca centrale, più ampia e rialzata, la figura di Cristo. Sulle altre sono rappresentati monarchi dell’Antico Testamento. Un arco a congiunzione delle placche frontali, aggiunto da Corrado II il Salico, imperatore nel 1025. Nello stesso periodo fu aggiunta, alla sommità della placca frontale, la preziosa croce pettorale di Ottone I.

Addosso a Federico erano tutti i simboli della sacralità e del potere. Le sue spalle erano state unte col crisma, e così il suo braccio destro. Questa unzione lo innalzava nella dignità sacerdotale, mentre l’accoglienza nel capitolo dei canonici di San Pietro lo equiparava alla dignità episcopale. Sulla dalmatica serica portava il manto del nonno materno, Ruggero II re di Sicilia; mantello di chiara impronta islamica ma di significazione contraddicente la foggia: la simbolica decorativa di due leoni che azzannano e accasciano due cammelli: il leone di Giuda, di cui Federico è vicario e plenipotenziario, che sconfigge gli infedeli (foto 21). Il leone, emblema della tribù di Giuda, da cui proviene Cristo, è tipo zoomorfo del Salvatore: sconfigge il male che giace accosciato, nella tipologia negativa del cammello, e lo accascia.²⁷ Non ci è dato di sapere se quando ne allacciò la *fibula* costituita da due borchie smal-

²⁷ Cfr. il mio *Arte normanna in Sicilia*, cit., pp. 101-103.

tate comprese il significato dei due quadrati che la costituiscono e che sovrapponendosi formano una stella ottagonale, secondo l'antica simbologia iranica che così rappresentava il cosmo (foto 22). In ogni caso sapeva di essere all'interno della "stoffa rotata" tessuta nel "tiraz" di suo nonno. Con tali paludamenti il sacro romano imperatore assume liturgicamente il ruolo di difensore della Chiesa. Dopo lo scettro, il globo e la spada, Federico ricevette, dal cardinale Ugo vescovo di Ostia, il suo futuro nemico Gregorio IX, la croce sulla quale giurò che l'anno successivo si sarebbe mosso contro gli infedeli. Si diresse così verso Capua, per rimettere ordine nel suo regno di Sicilia che recava sulle spalle col manto del nonno. Un accumulo di simboli non tutti univoci la cui transignificazione invalsa col metodo allegorizzante di Durando poteva significare tutto e il contrario di tutto. Di fatto Federico fu difensore della Chiesa ma fu anche considerato il suo più grande nemico. La croce e la spada hanno la stessa forma geometrica ma assecondano logiche diametralmente opposte.

7. Conclusioni

Paul Ricoeur, nel suo *Configurare il sacro*, osserva che «le tradizioni religiose usano ontologicamente un linguaggio e delle immagini potenti per gettare luce sulle questioni ultime che riguardano da vicino gli esseri umani: le nostre domande sul senso della vita, il nostro confrontarci con la morte, le nostre lotte per sentirci a casa nell'universo».²⁸ Ora noi non sappiamo che conclusioni trarremo dagli indizi architettonici rintracciati all'interno del palazzo Pignatelli di Castelvetro, indizi che ci hanno fatto fantasticare su *Bellumvider*, una realtà ambigua nel nome che dapprima suggerisce battaglia mentre pare alludere ad una visione bella. È questa sua ambiguità, questa sua enigmatica essenza che può apparentarla a Federico II che di ambiguità è stato incarnazione. Non voglio però escludere la possibilità che ciò che per noi risulta ambiguo fu per Federico la naturale inclinazione alla sintesi, alla *coincidentia oppositorum*, a far convivere in una sorta di simbolizzazione universale i modelli cristiani, traslati per la mediazione culturale cistercense, con quelli pagani ancora pregni di religiosità naturale (foto 23).

La lezione di Ricoeur deve indurci almeno a riflettere, prima di trarre aprioristiche conclusioni di parte, che i nostri attuali mondi individuali e collettivi sono sottosviluppati e impoveriti perché non abbiamo più un linguaggio simbolico pubblico che parli della possibilità e dei segni della trascendenza nella nostra vita. Noi, simbolicamente parlando, noi che trattiamo simboli cibernetici, dobbiamo convertirci al linguaggio simbolico per leggere, oltre l'utilitaristico fruire mediatico, le istanze antropologiche più profonde mirabilmente trasmesseci dagli antichi col mito, col rito, con l'arte.

L'esserci accorti, dopo tanto tempo, dell'esistenza di una torre ottagonale che stava da sempre sotto i nostri occhi è un buon inizio di conversione. Renderci conto

²⁸ P. RICOEUR, *Figuring the sacred. Religion, Narrative, and Imagination*, Fortress Press, Minneapolis 1995, p. 15.

che ce n'erano attorno delle altre è ottima cosa. Che Federico II e i cistercensi siano stati in Sicilia è un dato storico che nessuno mette in dubbio così come sono innegabili le modifiche federiciane al castello di Salemi,²⁹ solo per restare nella nostra area geografica (foto 24). *Si licet magna componere parvis!* Forse c'è da indagare un po' di più sulla teoria di castelli e rocche fortificate lungo il confine orientale, belicino, del Val di Mazara, sulla scorta della descrizione di Al Idrisi che dal casale di *al A-snan* (gli idoli, i pilastri, ossia Selinunte) costeggiando il Belice fino al castello di *Bilgah* (Pietra Belice) giunge al *Qsar 'ibn Mankud* (il castello di Ibn Mankud, verosimilmente l'odierna Castelvetro) prima di dirigersi verso *Salem*.³⁰ I castelli nascono dai castelli!

Personalmente non inferisco oltre né intendo valicare il limite tematico impostomi da chi mi ha invitato alla riflessione, modesta, che volentieri ho offerto. Ringrazio per ciò gli amici architetti Pasquale Calamia, Mariano La Barbera e Giuseppe Salluzzo per l'invito rivoltomi a tessere questa relazione. La loro ipotesi di ricerca e di studio della presenza della reggia federiciano a Castelvetro mi ha subito affascinato. Dopo la lettura del saggio in cui hanno sintetizzato la loro passione e le loro prime conclusioni³¹ ho detto loro che il mio contributo avrebbe potuto gravitare intorno al simbolo, e nella prospettiva della riconsiderazione cristiana, così come lo si rinviene nella condizione di ossimoro identicamente diverso, colto sull'asse delle inculturazioni evangeliche. Nel nostro caso nel tratto diacronico che collega Bernardo di Chiaravalle a Federico II. La mia considerazione si è mantenuta entro questo alveo culturale. Non aborrisco, però, l'idea che la città in cui sono nato, la città di Giovanni Gentile, possa essere stata, in qualche modo, sotto l'ala di Federico II di Svevia. L'auspicio consequenziale, allora, è che a partire dalla cifra dell'otto, riusciamo a scorgere l'orditura simbolica della storia, della nostra storia, per introdurla, traendo profitto dalla lezione dei grandi del passato, santi o condottieri, cristianamente nell'ottagono ultimo, aderendo al simbolo, realtà che non mente ma che non si svela occasionalmente né impunemente: la sua scoperta esige l'impegno della vita terrena che è pellegrinaggio ed approssimazione alla Verità ultima che non risiede nella città di quaggiù. Infatti *non habemus hic manentem civitatem* (Eb 13, 14).

²⁹ Chiaramente leggibili nel portale principale, nel torrione circolare con pianta ottagonale inscritta, nelle volte costolonate ad ombrello, nella struttura della scala sita nella torre quadrata. Cfr. E. CARUSO, *Il Castello di Salemi*, in *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona*, Edizione curata dalla Regione siciliana, Assessorato BB. CC. AA. e P.I., Palermo 1995, p. 53.

³⁰ Cfr. M. AMARI, *Biblioteca Arabo-Sicula*, Loescher, Torino 1880-1881, I, pp. 80-94. La mappa della teoria castellare è disegnata da Franco D'ANGELO nel suo studio *Il territorio della Chiesa mazarese nell'età normanna*, in G. DI STEFANO (a cura di), *L'organizzazione della Chiesa in Sicilia nell'età normanna*, Trapani 1987, pp. 151-170.

³¹ P. CALAMIA, M. LA BARBERA, G. SALLUZZO, *Bellumvider. La reggia di Federico II di Svevia a Castelvetro*, Grafill, Palermo 2004.

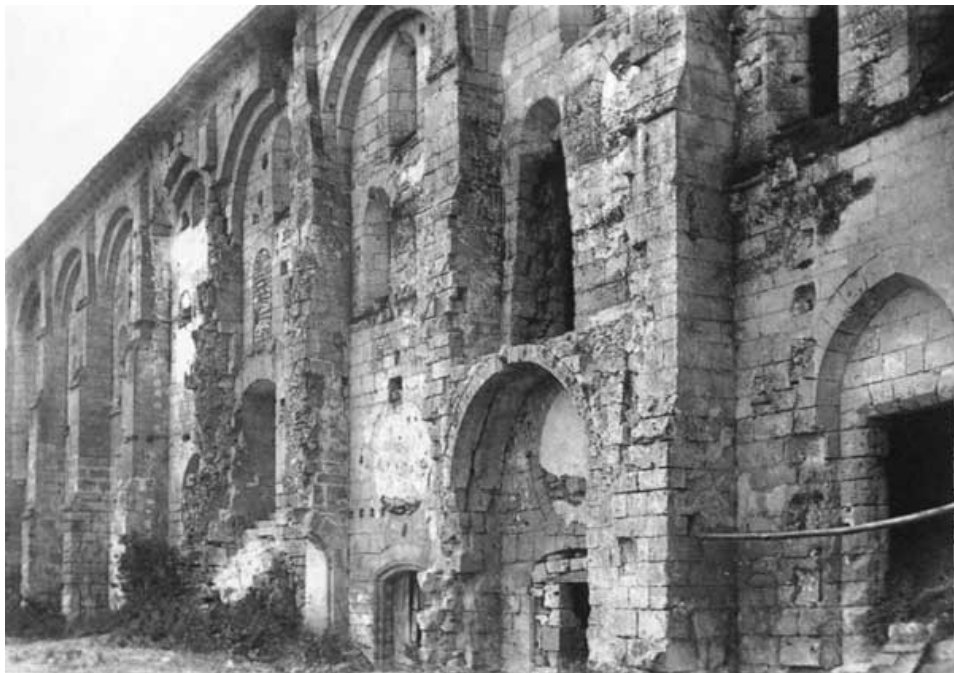
Appendice fotografica



1. Abbazia dei Santi Vincenzo e Anastasio alle “Tre Fontane”, Roma.



2. Abbazia dei Santi Vincenzo e Anastasio alle “Tre Fontane”, altare dal santuario.



3. Abbazia di Vauclair, casa dei conversi (ora distrutta).



4. Volleron, capriata della grangia.



5. Ter Doest (nei pressi di Lissewege, Belgio), capriata della grangia.



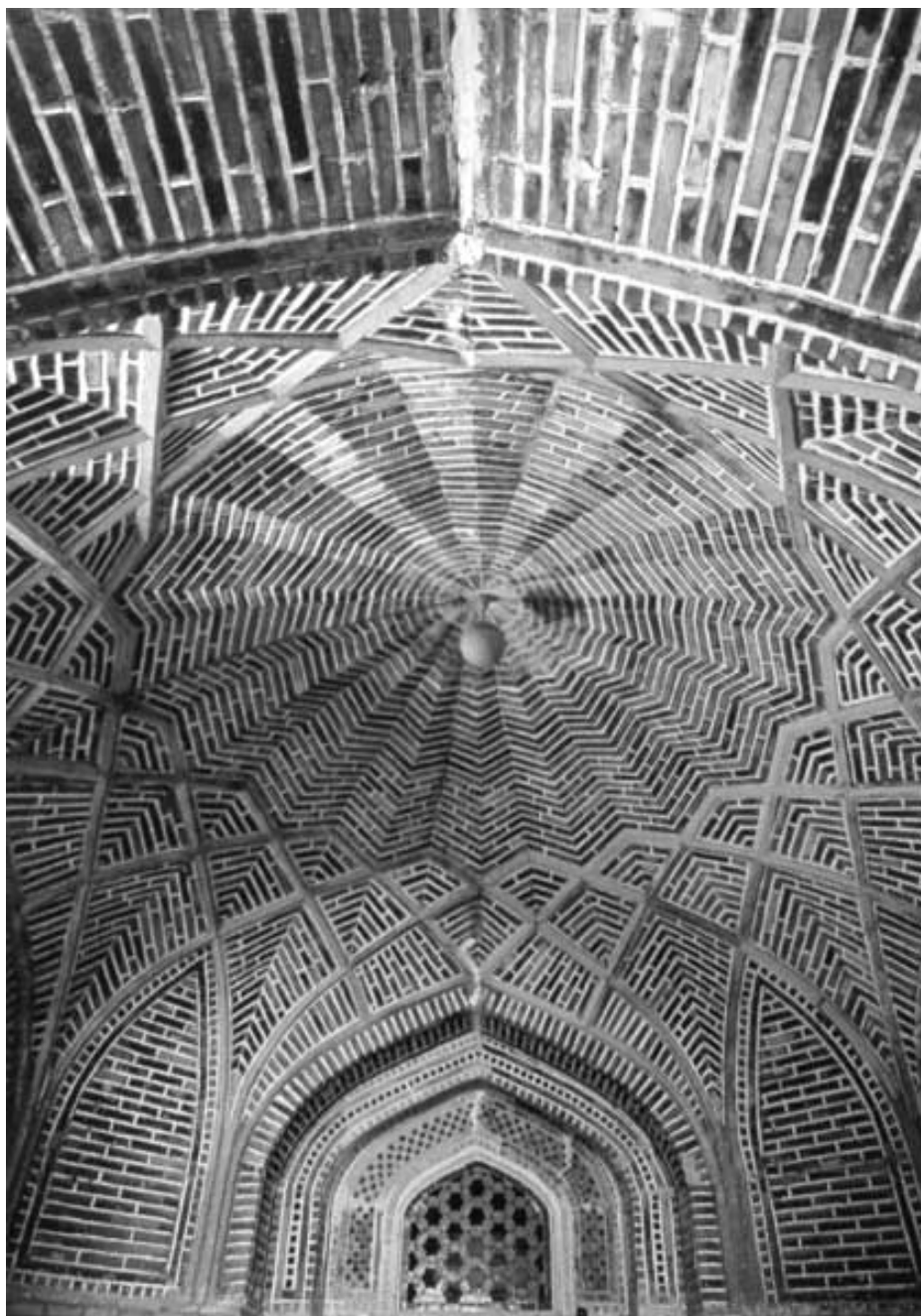
6. Lépau, orditura a capriata della grangia. Immagine ruotata di 180°.



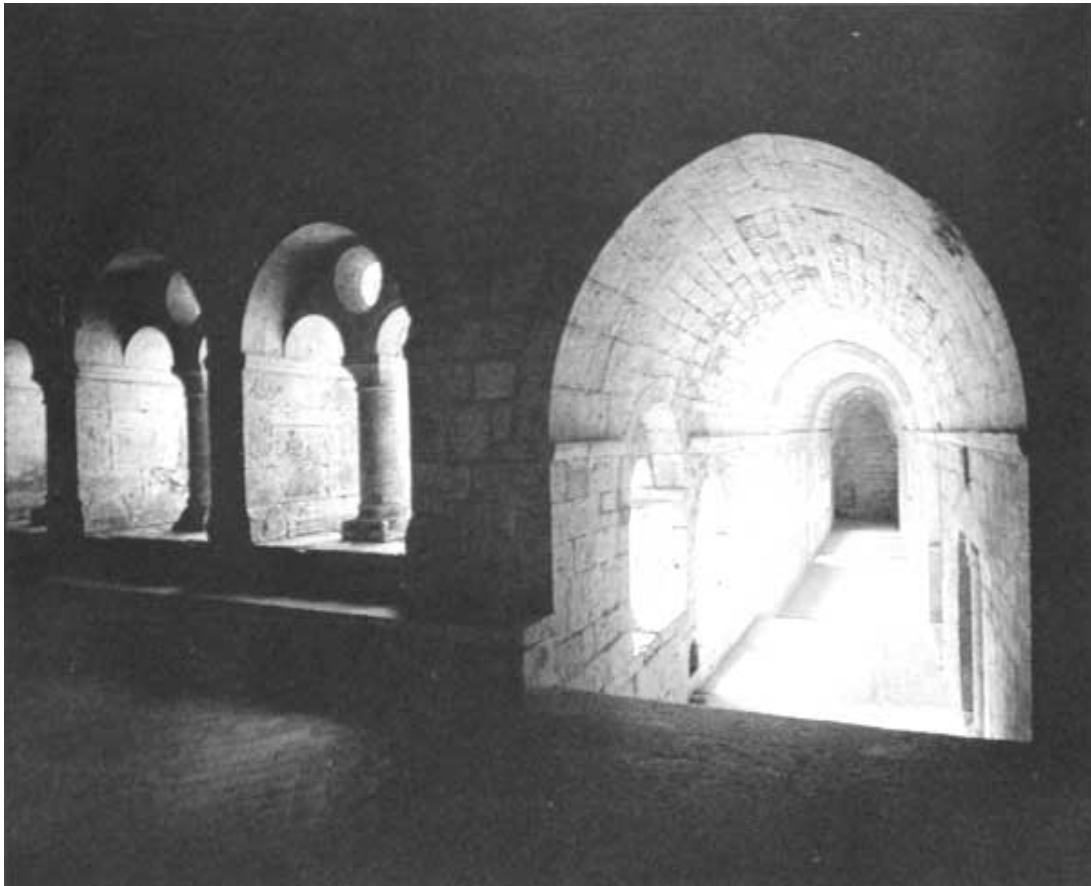
7. Abbazia di Silvacane, navata centrale, il posto del coro.



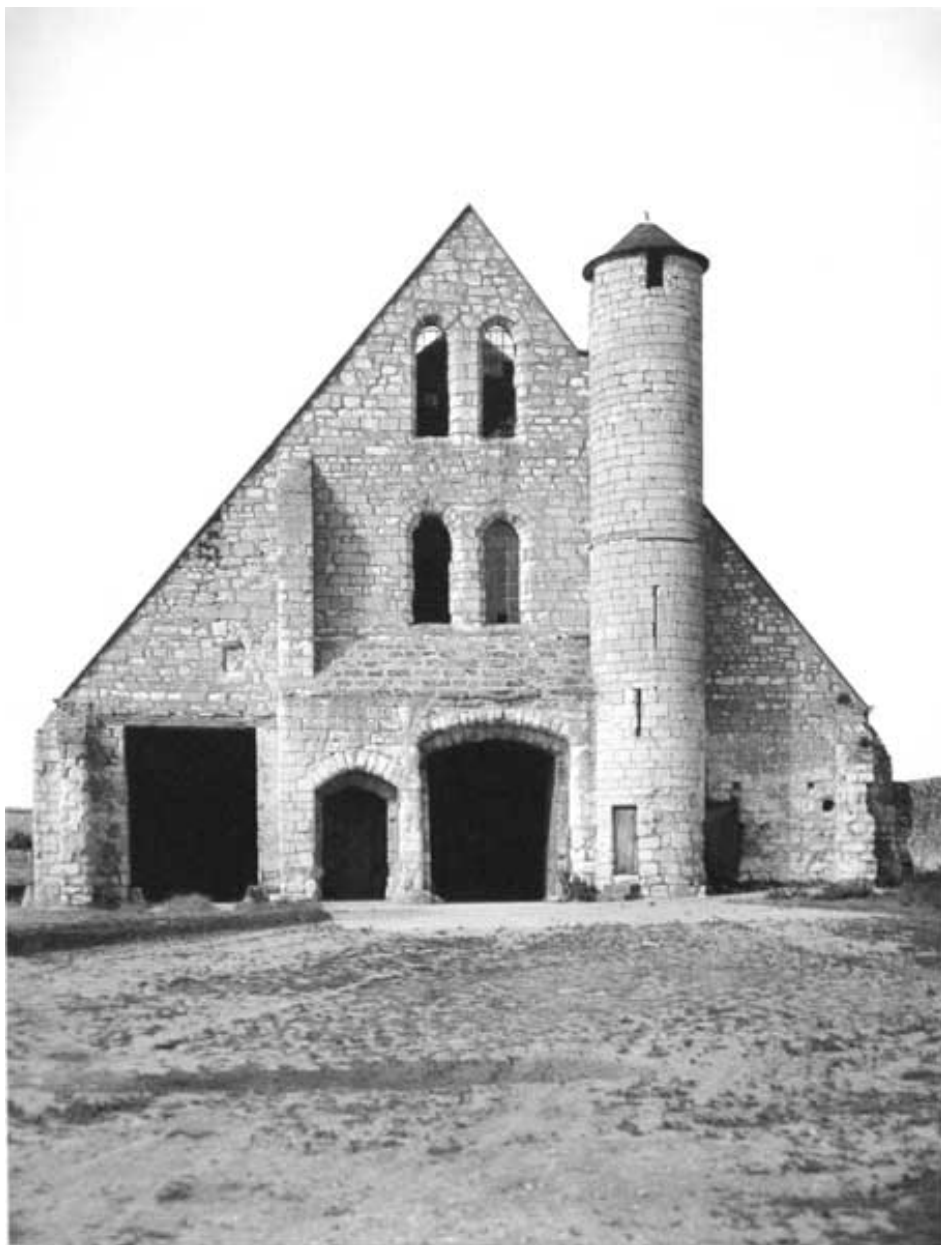
8. Santissima Trinità o Magione a Palermo.



9. Abdullah Kan.



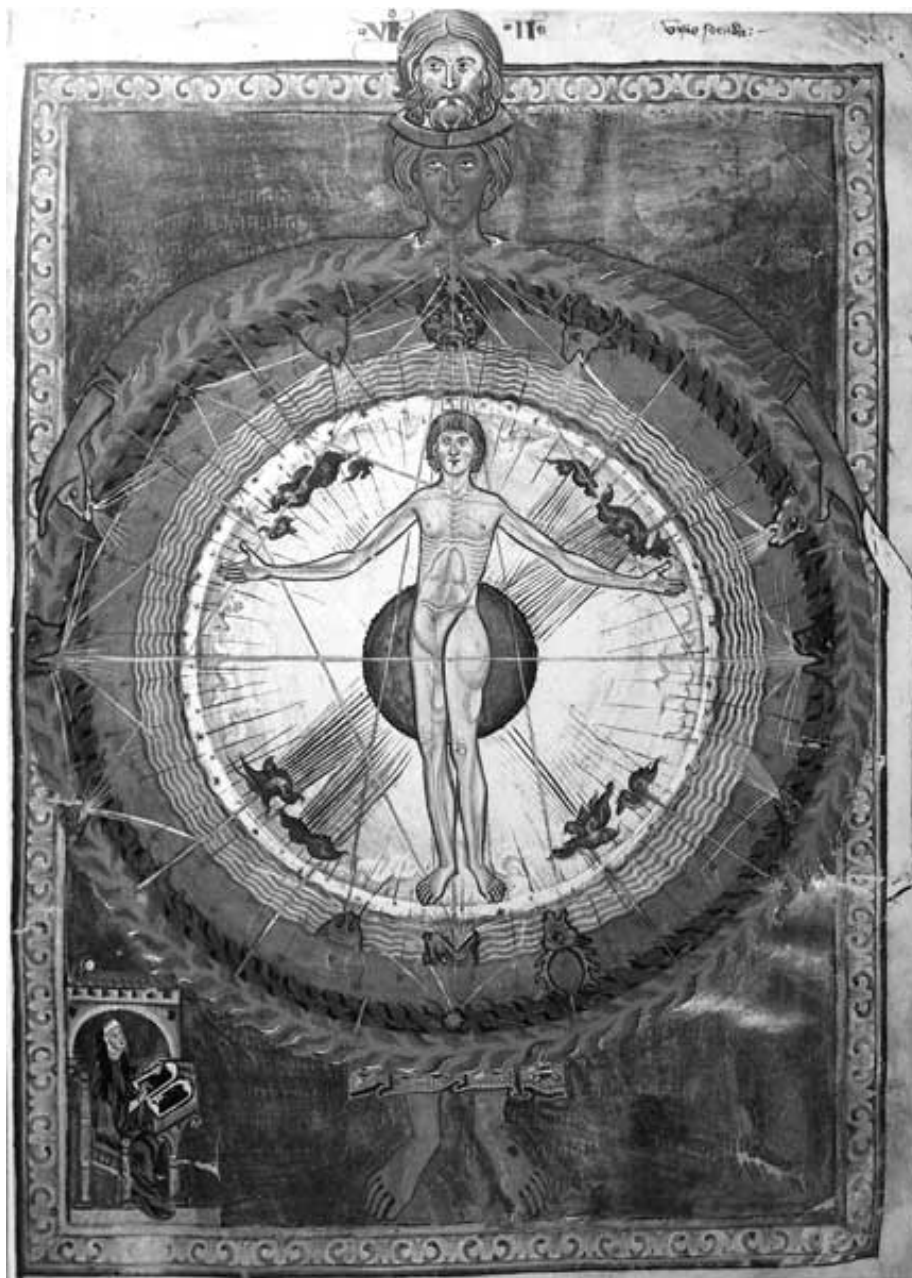
10. Abbazia di Thoronet, il chiostro.



11. Volleron, facciata della grangia.



12. Montmajour, cappella della Sainte Croix.



13. Visione di Ildegarda.



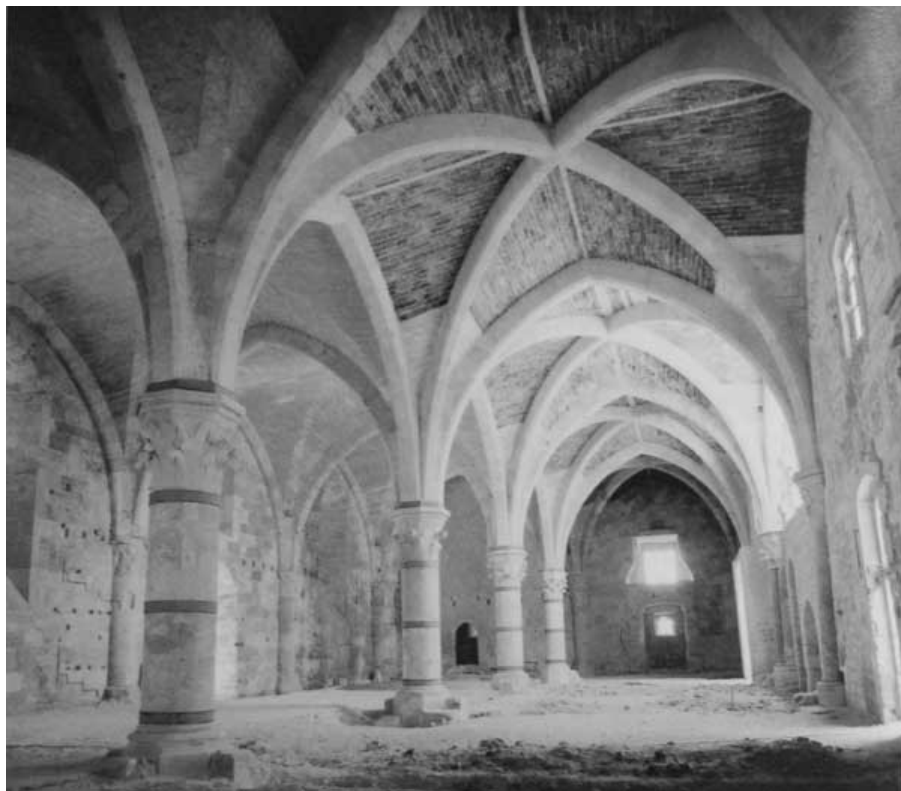
14. Abbazia di Alcobaça, navata laterale.



15. Il Castelluccio di Gela.



16. Abbazia di Vauclair, dormitorio dei conversi (ora distrutto).



17. Castel Maniace a Siracusa.



18. Abbazia di Fossanova, la navata.



19. La Torre di Federico a Enna.



20. Abbazia di Royaumont, il refettorio.



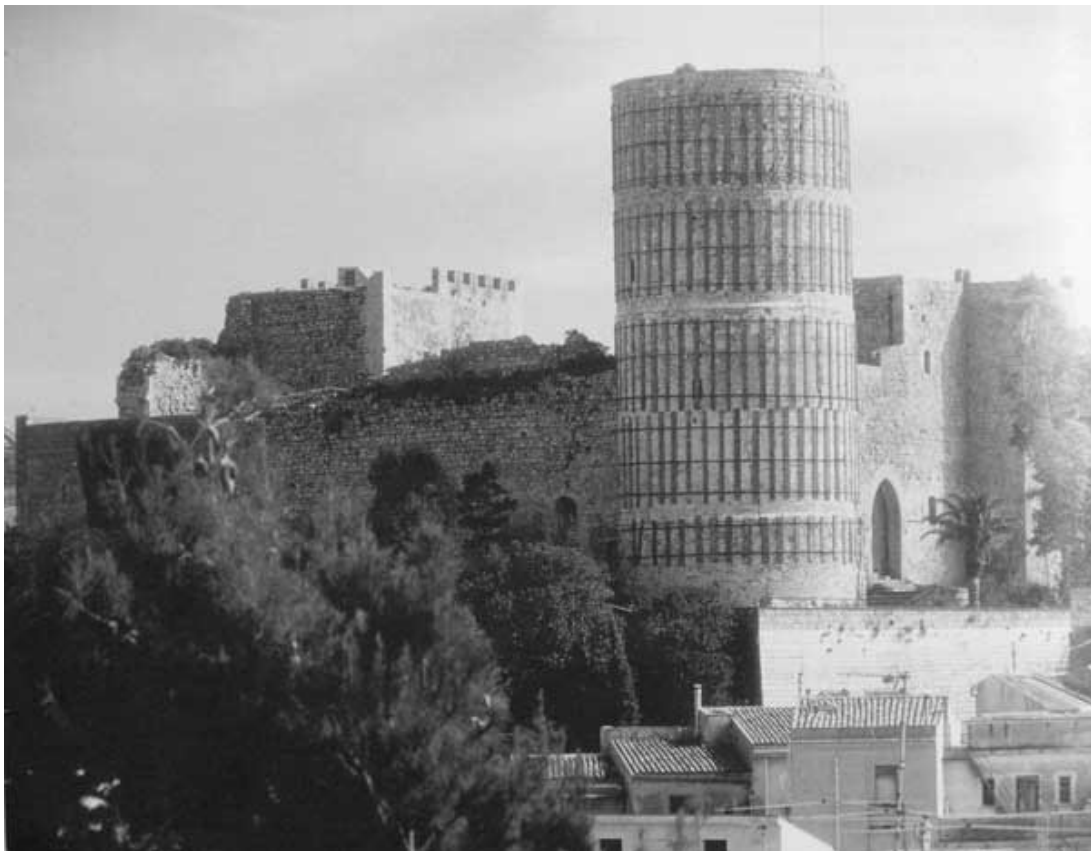
21. Il mantello.



22. Stella cosmica.



23. La Torre di Federico a Enna.



24. Il Castello di Salemi.