

da **Storia sociale**
dell'arte

di *Arnold Hauser*

Edizione di riferimento:

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte. Volume primo. Preistoria. Antichità. Medioevo*, trad. it. di Anna Bovero, Einaudi, Torino 1955, 1956 e 1987

Titolo originale:

Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, C. H. Beck, München

Indice

IL MEDIOEVO

I.	Lo spiritualismo dell'arte paleocristiana	4
II.	L'arte del cesaropapismo bizantino	13
III.	Cause e conseguenze dell'iconoclastia	21
IV.	Dalle invasioni barbariche al Rinascimento carolingio	27
V.	Poeti e pubblico dell'epica	42
VI.	L'organizzazione del lavoro nei conventi	54
VII.	Feudalesimo e arte romanica	62

Capitolo primo

Lo spiritualismo dell'arte paleocristiana

Fittizia è l'unità dello sviluppo storico del Medioevo; di fatto, esso si scinde in tre epoche culturali ben distinte: il feudalesimo terriero dell'alto Medioevo, la cavalleria cortese e la borghesia cittadina del tardo Medioevo. Le cesure tra queste fasi sono in ogni caso più profonde di quelle che si possono osservare al principio e alla fine di tutta l'epoca. Feudalesimo, cavalleria, borghesia non solo sono divisi fra loro più nettamente che non Antichità e Medioevo, o Medioevo e Rinascimento, ma le trasformazioni che le separano – la nascita del vassallaggio cavalleresco e la trasformazione dell'economia curtense nell'economia monetaria delle città, il risveglio della sensibilità lirica e lo sviluppo del naturalismo gotico, l'emancipazione della borghesia e gli inizi del nuovo capitalismo – sono, per la genesi del senso moderno della vita, anche più importanti delle conquiste intellettuali della Rinascita.

La maggior parte degli elementi che si considerano caratteristici dell'arte medievale, e soprattutto la tendenza a semplificare e stilizzare, la rinuncia alla profondità e alla prospettiva, l'arbitrio nelle proporzioni e nei gesti, sono indicativi solo per l'alto Medioevo e perdono il loro valore all'inizio dell'età comunale. L'unico tratto fondamentale che conserva valore per l'arte e per la cultura anche dopo quella svolta, è la visione metafisica del mondo. Nel passaggio dall'alto al pieno Medioevo

vo, l'arte perde la sua rigidità e il suo impaccio, ma conserva il suo carattere profondamente religioso e spiritualizzato, e resta anche in seguito l'espressione di una società tutta pervasa dal cristianesimo e organizzata ieraticamente. La sua continuità è garantita dall'egemonia spirituale del clero, assoluta nonostante tutte le eresie e le sette, e dal credito inconcusso della Chiesa dispensatrice di salvezza.

Ma la visione trascendente propria del Medioevo non è data già a priori col cristianesimo; l'arte paleocristiana non ha ancora nulla della trasparenza metafisica essenziale allo stile romanico e gotico. La spiritualità di quell'arte, in cui già si volle riconoscere la sostanza della concezione medievale¹ in realtà è ancora quel generale, vago spiritualismo che impregnava già l'estremo paganesimo. Essa non contiene ancora alcun sistema soprannaturale in sé conchiuso e in grado di sostituire l'ordine naturale delle cose; al massimo vi si esprime un accresciuto interesse e una più fine sensibilità per i moti dell'anima umana. Le forme della tarda antichità e dell'arte paleocristiana sono significative solo in senso psicologico, non metafisico; sono espressionistiche, non divinatorie. I grandi occhi sbarrati dei tardi ritratti romani esprimono una vita psichica intensa, intellettuale e affettiva; ma questa vita psichica è senza sfondo metafisico e in sé non ha nulla a che fare col cristianesimo. Essa dipende da condizioni che non è stato il cristianesimo a creare. La tensione che trova nel messaggio cristiano la sua soluzione, si annunzia già con l'ellenismo; la risposta del cristianesimo alle domande che si poneva quel tempo inquieto fu pronta, ma per una formulazione artistica di essa dovettero lavorare molte generazioni: non fu cosa trovata a un tratto, insieme con la dottrina.

L'arte cristiana dei primi secoli non è che una derivazione, se non proprio una degenerazione, della tarda romanità. L'affinità fra le due correnti è così grande, che

il vero mutamento di stile dev'essere avvenuto nel passaggio dall'età classica a quella post-classica, non dal paganesimo al cristianesimo. Le opere del basso Impero, specie quelle del tempo di Costantino, anticipano già essenzialmente l'arte paleocristiana: lo stesso impulso a spiritualizzare e ad astrarre; la stessa predilezione per la forma piatta, incorporea come un'ombra; la stessa tendenza alla frontalità, alla solennità e alla gerarchia; la stessa indifferenza alla vita organica e vegetativa; la stessa insensibilità per tutto ciò che è soltanto caratteristico, singolare e pittoresco; in breve, la stessa volontà artistica diretta all'ideale anziché al sensibile, che troviamo negli affreschi delle catacombe, nei mosaici delle chiese romane, nei codici miniati paleocristiani. Il processo che, dalla rappresentazione minuta e circostanziata dell'epoca alessandrina conduce alla concisione espositiva della decadenza e allo schematismo dei simboli paleocristiani, s'inizia con l'Impero. Di qui si può vedere, quasi passo per passo, come l'elemento ideale prevalga sempre più su quello formale, e come, a poco a poco, le forme si mutino in una sorta di ideogrammi. La via che allontana l'arte cristiana dall'oggettività e dal realismo classico si biforca. Da un lato si sviluppa un simbolismo che non mira tanto a rappresentare, quanto a evocare e manifestare la presenza dell'Essere Santo, e trasforma ogni particolare in simbolo soteriologico. Solo il valore ideale, che da tale simbolismo deriva agli elementi dell'opera, spiega la maggior parte delle caratteristiche, di per sé incomprensibili, dell'arte paleocristiana; anzitutto l'alterazione delle proporzioni naturali, che si adeguano all'importanza spirituale degli oggetti rappresentati; la cosiddetta «prospettiva invertita»², per cui la figura principale, più lontana dallo spettatore, appare più grande delle figure secondarie disposte in primo piano; la veduta frontale a scopo di ostensione solenne; il trattamento sommario degli accessori inani-

mati; e così via. L'altra corrente porta a uno stile epico-illustrativo che vuole rappresentare al vivo scene, fatti, avvenimenti aneddotici. I bassorilievi, gli affreschi, i mosaici paleocristiani, quando non sono immagini di devozione, vogliono essere racconti: Bibbia scolpita e agiografia dipinta. Quel che importa all'artista è l'esposizione precisa, la chiarezza dei riferimenti. Nell'evangelario di Rossano una miniatura mostra Giuda che restituisce i denari; il Gran Sacerdote, sotto il baldacchino, copre parzialmente una delle colonne anteriori, benché lo si debba immaginare seduto dietro di essa. L'evidenza del gesto di ripulsa importava al pittore più di cose senza alcun rapporto col fatto³.

È un'arte semplice e popolare, almeno ai suoi inizi, che per molti aspetti ci rammenta le note scene della Colonna traiana. A questo stile si adattarono gradualmente anche i circoli ufficiali, così che infine l'arte paleocristiana, che rispondeva in primo luogo al gusto degli umili, si distinse da quella dell'élite non tanto per le sue tendenze, quanto per la qualità. Poiché probabilmente le pitture delle catacombe sono, per la maggior parte, opera di semplici artigiani, dilettanti e scombicchatori, chiamati a quel compito più dai loro principî che dal loro talento. Ma la degenerazione del gusto e della tecnica si manifestò anche negli ambienti d'antica cultura. Siamo di fronte a una frattura simile a quella che noi stessi avvertimmo nel trapasso dall'impressionismo all'espressionismo. L'arte costantiniana, accanto a quella del secolo I, ci sembra rozza come, per esempio, un quadro di Rouault accanto a un'opera di Manet. Nei due casi il mutamento stilistico fu la conseguenza del mutamento nell'*animus* di una società iperurbanizzata, cosmopolita, dilacerata dalle contraddizioni economiche, tormentata da presagi di rovina e disposta a sperare solo in un aiuto ultraterreno; di una società che, nel suo pessimismo catastrofico, annetteva molta più impor-

tanza al nuovo contenuto spirituale che alle antiche raffinatezze formali. Negli ultimi tempi di Roma questo stato d'animo si rispecchia ugualmente nitido nell'arte pagana e in quella cristiana, con la sola differenza che le opere destinate ai Romani illustri e facoltosi si dovevano ad artisti veri, probabilmente non inclini a lavorare per la povera comunità dei cristiani. E ciò neppure quando erano personalmente vicini alle idee cristiane e si sarebbero adattati a un piccolo compenso, o magari avrebbero lavorato gratis; perché i cristiani avrebbero voluto ch'essi smettessero di fare idoli pagani; concessione tanto più difficile per un artista, quanto più era eccellente e apprezzato.

Quegli studiosi, che già nell'arte paleocristiana vogliono riconoscere l'immagine metafisica del mondo propria del Medioevo, interpretano generalmente tutto ciò che in essa appare deficiente, nei confronti dell'arte classica, come una rinuncia cosciente e volontaria e muovono dalla teoria dell'«intento artistico» per considerare ogni insufficienza di mezzi mimetici ed espressivi come una conquista spirituale e un guadagno. Ogni volta che uno stile non sembra in grado di assolvere un determinato compito, essi cominciano col domandarsi se quello stile tendeva proprio ad assolvere quel compito; e senza dubbio è questo uno degli spunti più fecondi nella teoria dell'intento artistico; ma vale solo come ipotesi di lavoro e non va spinta oltre i propri limiti. In ogni caso è errato interpretare la teoria in modo tale da eliminare senz'altro ogni tensione fra volere e potere⁴. E proprio nell'arte paleocristiana la presenza di quella tensione è indiscutibile. Poiché spesso non è che insufficienza e povertà, rinuncia involontaria alla forma corretta e primitivo errore del disegno, ciò che in essa viene apprezzato come semplificazione voluta e sintesi sovrana, esaltazione conscia dei propri fini e sublimazione ideale della realtà.

L'arte paleocristiana supera l'incertezza formale e

l'impaccio solo dopo l'editto di Milano, quando diventa l'arte ufficiale dello stato e della corte, degli ambienti aristocratici e colti. Ora, in opere come il mosaico absidale di Santa Pudenziana, essa riacquista perfino qualcosa di quella *kalokagathía* di cui ancora poco prima non voleva sentir parlare, ostile com'era al sensualismo classico. L'idea che soltanto l'anima è bella, e il corpo, come ogni cosa materiale, è brutto e abominevole, viene respinta nello sfondo, almeno per un certo tempo, dopo il riconoscimento del cristianesimo. La Chiesa, ormai potente e ricca, fa rappresentare Cristo e i discepoli in aspetto solenne e dignitoso, quasi patrizi romani, dignitari imperiali o senatori influenti. Rispetto all'arte antica, questa è ancor meno originale dell'arte cristiana primitiva. Si può definire piuttosto come il primo di quei Rinascimenti che nel Medioevo si susseguono quasi ininterrotti e da allora divengono un tema ricorrente nella storia dell'arte.

Durante i primi secoli dell'era cristiana la vita, nell'Impero, rimase press'a poco immutata; si svolgeva nelle stesse forme economiche e sociali, secondo le stesse tradizioni e istituzioni. I modi della proprietà e l'organizzazione del lavoro, le fonti della cultura e i metodi d'insegnamento non sono sostanzialmente mutati: sarebbe strano un improvviso mutare dell'arte. Tutt'al più, le forme della civiltà antica, in seguito al nuovo orientamento cristiano, hanno perduto la coerenza originaria, pur restando il solo linguaggio che si possa usare per farsi intendere. Neppure l'arte cristiana disponeva di altre forme; e le utilizzò come si utilizza il vocabolario di una lingua: non perché le volesse conservare, ma semplicemente perché «c'erano»⁵. Il vecchio linguaggio, come avviene di solito delle forme e delle istituzioni consolidate, si mantenne intatto più a lungo dello spirito donde era sorto. Lo spirito già da gran tempo era cristiano, ma ci si esprimeva pur sempre secondo le antiche forme

della filosofia, dell'arte e della poesia. Ne derivò fin dal principio, per la civiltà cristiana, un dissidio ignoto al mondo orientale e classico. Le forme e i contenuti erano nati e s'erano sviluppati insieme; la visione cristiana, invece, si componeva di una nuova impostazione spirituale ancora indifferenziata e di forme di pensiero e di sensibilità proprie di una civiltà raffinata, giunta all'estrema maturità intellettuale ed estetica.

Dapprima l'ideale cristiano non muta l'aspetto esteriore, ma la funzione sociale dell'arte. Per l'antichità classica, l'opera d'arte aveva un valore prevalentemente estetico; per il cristianesimo, essa ha un significato affatto diverso. Fra gli elementi dell'eredità classica, il primo a perdersi fu l'autonomia della forma. Per il Medioevo, di fronte alla religione, come non c'è una scienza, così non c'è un'arte autonoma e indifferente alla fede. Anzi l'arte, almeno per quanto concerne l'effetto sulle masse, è lo strumento più prezioso per l'opera educativa della Chiesa. «*Pictura est quaedam litteratura illitterato*», diceva Strabone; e così anche Durando: «*Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae*». Per l'alto Medioevo l'arte sarebbe affatto superflua, se tutti sapessero leggere e seguire i ragionamenti astratti: da principio essa è solo una concessione fatta alla moltitudine ignorante, che facilmente soggiace alle impressioni dei sensi. Ma come «pura gioia dell'occhio», come dice san Nilo, non sarà più considerata per molto tempo. Lo scopo morale e didascalico è il tratto più caratteristico dell'interpretazione cristiana. Anche presso i Greci e i Romani l'opera d'arte spesso non era che uno strumento di propaganda, ma non fu mai considerata come un semplice mezzo didattico. In questo la divergenza si manifesta fin dall'inizio.

Solo nel secolo v, con la fine dell'Impero d'Occidente, comincia il radicale mutamento delle forme. Soltanto ora l'espressionismo tardoromano si trasforma in

«linguaggio trascendente»⁶. Soltanto ora si compie l'emancipazione dell'arte dalla realtà; ma in modo così totale che la rinuncia all'imitazione del vero spesso ricorda il geometrismo greco delle origini. Anche qui la composizione viene subordinata a un ordine decorativo; ma questo non è più semplicemente l'espressione di un'armonia decorativa, ma anche di un ordine più alto, di un'armonia universale. Né ci si ferma alla pura decorazione, al regolare allineamento delle figure, all'ordinamento simmetrico dei gruppi, all'accordo ritmico dei gesti, all'accostamento decorativo dei colori; tutti questi criteri non sono che la premessa del nuovo sistema formale, così come infine ci appare a Santa Maria Maggiore, nei mosaici della navata. Ecco scene che si svolgono in un ambiente senz'aria e senza luce, in uno spazio senza profondità, né prospettiva, né atmosfera, con figure piatte, non modellate, senza peso né ombra. L'illusione di un concreto rapporto spaziale non viene più neppure cercata; le figure sono sempre più isolate, e i loro rapporti sono puramente ideali. Si fanno sempre più statiche e inanimate e appaiono sempre più solenni, spiritualizzate, remote dalla vita e dalla terra. Per la maggior parte, i mezzi con cui si ottiene questo effetto – la riduzione della profondità spaziale, la piattezza e la frontalità delle figure, il gusto della sobrietà e della semplicità – erano già presenti nell'arte tardoromana e nell'arte cristiana primitiva, ma soltanto ora si congiungono come elementi di un nuovo stile. Là apparivano ancora sporadicamente, cercavano una giustificazione particolare⁷ e si trovavano sempre in aperto, irrimediabile conflitto con tradizioni e reminiscenze naturalistiche; qui la fuga dal mondo è consumata, tutto è diventato forma rigida, inanimata, fredda, ma anche vita, la più intensa ed essenziale; morte dell'Adamo carnale e vita nuova dello spirito. Qui tutto riflette le parole di Paolo: «E vivo, non più io, ma Cristo vive in

me» (*Gal.*, 2, 20). L'antica gioia del senso è finita. Scomparso l'antico splendore, lo stato romano è in rovina; la Chiesa celebra il suo trionfo, non più nello spirito romano del dominio, ma nel segno di una potenza che dichiara di non essere di questo mondo. E solo ora, che la Chiesa è divenuta pienamente sovrana, si crea uno stile che non ha praticamente più nulla in comune con l'antichità classica.

Capitolo secondo

L'arte del cesaropapismo bizantino

La civiltà dell'Oriente greco non è stata spezzata dalle invasioni barbariche come quella dell'Occidente. L'economia urbana e mercantile, pressoché distrutta nell'Impero romano d'Occidente, in Oriente continuò a fiorire, piú vitale che mai. La popolazione di Costantinopoli già nel secolo v superava il milione, e ciò che i contemporanei narravano della sua ricchezza e del suo splendore suona come un racconto di fate. Per tutto il Medioevo, Bisanzio fu la terra meravigliosa dei tesori senza fondo, dei palazzi scintillanti d'oro e delle feste senza fine; e al mondo intero era esempio di eleganza e di maestà. I mezzi per sostenere quella magnificenza scaturivano dal commercio e dagli scambi. Molto piú dell'antica Roma, Bisanzio era una metropoli nel senso moderno: una città cosmopolita per popolazione e costumi, centro d'industrie e di esportazioni, mercato e scalo internazionale⁸, e per giunta una città schiettamente orientale, a cui sarebbe riuscito incomprensibile il disdegno degli occidentali per il commercio. La corte stessa, con i suoi monopoli, rappresentava una grande impresa industriale e commerciale. Ed è soprattutto per la restrizione che la libertà economica subí a opera di questi monopoli che la vera fonte della ricchezza privata, nonostante la struttura capitalistica dell'economia bizantina, non fu il commercio, ma la proprietà terriera⁹. I grandi profitti commerciali non andavano a vantaggio dei pri-

vati, ma dello stato e della casa imperiale. Le restrizioni imposte all'iniziativa privata non consistevano soltanto nel fatto che, a partire da Giustiniano, la fabbricazione di certe sete e il commercio dei principali generi alimentari furono riservati allo stato, ma si estendevano anche all'ordinamento dei mestieri, per cui spettava all'amministrazione cittadina e alle corporazioni l'intero regolamento della produzione e degli scambi¹⁰. Ma il monopolio statale delle industrie e dei commerci piú redditizi era ben lungi dal bastare alle esigenze del fisco; l'amministrazione delle finanze toglieva alle imprese private la maggior parte del guadagno in contanti sotto forma di imposte, contributi, dazi, licenze d'esercizio e cosí via. Cosí il capitale mobile privato non acquistò mai vera forza. La politica economica autocratica della Corona poteva lasciare libertà al possidente di provincia nelle sue terre, ma in città ogni cosa era vigilata e regolata con la massima severità dall'autorità centrale¹¹. Bisanzio lavorava, grazie agli introiti regolari delle imposte e alla razionale direzione delle aziende statali, con un bilancio in perfetto pareggio, e disponeva inoltre di una riserva monetaria che, a differenza degli stati occidentali dell'alto e del pieno Medioevo, le permetteva di domare ogni tendenza particolaristica o ribelle. La potenza dell'imperatore poggiava su un forte esercito di mercenari e su un'efficiente burocrazia, che non avrebbero potuto sussistere senza le entrate regolari dello stato. Ad esse Bisanzio dovette la sua stabilità, e l'imperatore la propria libertà economica e la propria indipendenza dai grandi proprietari terrieri.

Queste condizioni spiegano perché lo spirito dinamico, progressivo, innovatore, generalmente connesso al commercio e agli scambi, all'economia urbana e monetaria, non abbia potuto penetrare a Bisanzio. La vita cittadina, che di solito promuove l'uguaglianza e l'emancipazione, funge qui da supporto di una cultura ristret-

ta, conservatrice. Grazie alla politica costantiniana in favore delle città, fin da principio Bisanzio ebbe una struttura sociale diversa dalle città del mondo antico, dell'alto e del basso Medioevo. Specialmente la legge che condizionava la proprietà di terreni in certe parti dell'Impero alla proprietà di una casa a Costantinopoli, provocò l'emigrazione dei proprietari di terre verso la città; e così si sviluppò una particolare aristocrazia urbana che fu sempre più fedele all'imperatore della nobiltà occidentale¹². Questo ceto economicamente soddisfatto e conservatore agì in senso stabilizzante anche sul resto della popolazione, e contribuì alla nascita e all'affermazione di una cultura caratteristica di una monarchia assoluta, con la sua tendenza all'uniformità, alla convenzione, alla stasi, proprio in una città commerciale e tendenzialmente irrequieta come Costantinopoli.

La forma politica dell'impero bizantino fu il cesaropapismo, che raccoglieva il potere temporale e spirituale nelle mani di un autocrate. La supremazia dell'imperatore sulla Chiesa si fondava sulla dottrina, elaborata dai Padri e sancita dalle leggi giustiniane, del diritto divino, destinato a sostituire l'antico mito dell'origine divina del re, inconciliabile con la fede cristiana. Se l'imperatore non poteva essere «divino», poteva essere tuttavia il rappresentante di Dio in terra o, come Giustiniano si faceva volentieri chiamare, il suo *archipresbyteros*. Non ci fu mai, in Occidente, uno stato così teocratico, mai nella storia moderna il servizio del principe fu parte così essenziale del servizio di Dio. In Occidente gli imperatori erano soltanto sovrani temporali, ed ebbero sempre nella Chiesa una rivale, quando non un'aperta avversaria. In Oriente, invece, essi erano al vertice di tutt'e tre le gerarchie: Chiesa, esercito e amministrazione¹³, e consideravano anche la Chiesa come un «dicastero statale».

L'autocrazia, spirituale e temporale, dell'imperatore d'Oriente, spesso esigentissima per la fedeltà dei sudditi,

doveva apparire in modo da eccitare la fantasia della gente, rivestirsi di forme imponenti e trincerarsi dietro un mistico cerimoniale. La corte ellenistico-orientale, con la sua solennità inaccessibile e la rigidissima etichetta che vietava ogni improvvisazione, era la cornice adatta per un effetto di questo genere. Ma a Bisanzio la corte, ancor piú che ai tempi dell'ellenismo, fu il centro di tutta la vita intellettuale e sociale. E prima di tutto, la corte era non solo il maggiore, ma di fatto l'unico committente di lavori artistici di un certo impegno, poiché da essa venivano i piú importanti incarichi anche per le chiese. Solo a Versailles l'arte fu di nuovo cosí totalmente aulica. Ma forse non fu mai cosí interamente regale, cosí sottratta all'influsso dell'aristocrazia; e non divenne mai, come a Bisanzio, la rigida, inerte immagine del conformismo ecclesiastico e politico. In nessun luogo l'aristocrazia fu cosí soggetta al monarca, cosí interamente ed esclusivamente ceto di burocrati e impiegati creato dall'imperatore e accessibile solo ai suoi favoriti; non quindi casta chiusa o nobiltà ereditaria, anzi neppure nobiltà nel senso stretto della parola. L'autocratismo dell'imperatore non permetteva l'affermarsi di privilegi ereditari. La classe dei grandi e degli influenti coincideva sempre con la burocrazia; si avevano privilegi solo finché si era in servizio. Perciò, trattandosi di Bisanzio, bisognerebbe parlare solo di Grandi del regno, e non di una casta nobiliare. Il senato, rappresentanza politica del ceto superiore, veniva reclutato, da principio, solo tra i funzionari, e soltanto piú tardi, quando la proprietà fondiaria ebbe conseguito una posizione privilegiata, anche fra i proprietari di terre¹⁴. Ma nonostante i favori goduti da costoro rispetto agli industriali e ai mercanti, non si può parlare di una nobiltà feudale, e neppure di una nobiltà ereditaria¹⁵. Fra la ricchezza e la dignità sociale, la carriera burocratica era l'anello necessario. I ricchi latifondisti – ed essi soli erano

veramente ricchi – dovevano procurarsi un titolo ufficiale, magari comprandolo, per essere annoverati tra i Grandi; i funzionari, a loro volta, tendevano alla sicurezza economica attraverso l'acquisto di beni fondiari. E si giunse a una fusione così perfetta delle due classi dirigenti, che – da ultimo – tutti i latifondisti erano funzionari, e tutti i funzionari latifondisti¹⁶.

Ma l'arte aulica bizantina non avrebbe mai potuto diventare l'arte cristiana per eccellenza, se la Chiesa stessa non fosse diventata un'autorità assoluta e non si fosse sentita signora del mondo. In altre parole: lo stile bizantino poté affermarsi dovunque ci fosse arte cristiana, solo perché la Chiesa cattolica pretendeva in Occidente alla stessa potenza che l'imperatore possedeva a Bisanzio. Lo scopo dell'arte era identico nei due casi: espressione di autorità assoluta, di grandezza sovrumana, di mistica inaccessibilità. La tendenza a una rappresentazione prestigiosa dei personaggi a cui si tributa rispetto e venerazione, tendenza che comincia ad affermarsi fin dal basso Impero, culmina nell'arte bizantina. Anche qui, come già nell'antico Oriente, l'espedito principale è la frontalità. Si mette in moto un duplice meccanismo psichico: da un lato il rigido atteggiamento della figura rappresentata frontalmente induce in chi guarda una disposizione spirituale corrispondente; dall'altro, l'artista esprime, in questo atteggiamento, la propria venerazione per lo spettatore che egli immagina sempre nella persona del *basileus*, suo committente e protettore. Questa venerazione è il significato della frontalità anche quando, o meglio – per il funzionamento simultaneo dei due meccanismi – proprio quando il sovrano medesimo è il personaggio rappresentato, e si verifica il paradosso che l'atteggiamento rispettoso venga assunto proprio dalla persona a cui va il rispetto dell'artista. Il meccanismo psicologico di questa auto-oggettivazione non è altro che quello per

cui il re rispetta rigorosamente l'etichetta che gravita intorno alla sua persona. In certo qual modo, grazie alla frontalità, ogni figura assume un carattere ufficiale. Il formalismo del rituale aulico ed ecclesiastico, la solenne gravità della vita regolata da criteri ascetici e dispotici, la tendenza simbolico-cerimoniale della gerarchia ecclesiastica e mondana, pongono all'arte le stesse esigenze e si esprimono nello stesso stile. L'arte rappresenta Cristo come un re, Maria come una regina; l'uno e l'altra indossano vesti preziose e regali, e siedono freddi, inespressivi e distanti sul loro trono. Il lungo corteo dei martiri e dei santi si avvicina a loro in lenti ritmi solenni, come il seguito dell'imperatore e dell'imperatrice nelle cerimonie di corte. Gli angeli assistono e formano processioni severamente ordinate, come i dignitari ecclesiastici nelle feste religiose. Tutto è grande e possente, ogni elemento umano, soggettivo, arbitrario è soppresso. Un rituale intangibile vieta a quelle figure di muoversi liberamente, di uscire dalle file, persino di volgere lo sguardo. Nei mosaici dedicati di San Vitale troviamo il paradigma, artisticamente insuperato, di una vita assorta nella celebrazione. Nessun'altra arte, classica o classicheggiante, idealistica o astratta, ha più saputo esprimere ritmo e forma con tanta immediata purezza. Più nulla di complicato, di sfumato o trascolorante nella penombra: tutto è semplice, chiaro, distinto; tutto è contenuto in forti contorni ininterrotti, in colori puri, senza gradazioni. La situazione epico-aneddotica si è trasformata senza residui in una scena ufficiale. Giustiniano e Teodora col loro seguito recano offerte: un tema insolito come motivo principale per il presbiterio di una chiesa. Ma, come in quest'arte cesaropapistica le scene sacre acquistano il carattere di cerimonie di corte, così le solennità della corte s'inquadrano senza difficoltà nella cornice del rituale ecclesiastico.

Nell'architettura, specie nella disposizione interna delle chiese, si esprime lo stesso spirito «regale», autoritario e solenne che domina i mosaici delle pareti. Fin dall'inizio la chiesa cristiana si distingue dal tempio antico per essere soprattutto la casa della comunità, e non solo la casa del dio; e il centro ideale dell'architettura si sposta dall'esterno all'interno dell'edificio. Ma sarebbe errato scorgere in questo l'espressione di un principio democratico e interpretare la chiesa, fin dall'inizio, come un genere architettonico più popolare del tempio. Già nell'architettura romana l'attenzione si sposta dall'esterno all'interno, il che, in sé e per sé, non dice nulla sulla funzione sociale dell'edificio. La struttura basilicale, che la chiesa paleocristiana desume dagli edifici pubblici romani, divisa internamente in sezioni di diverso grado e valore, dove il coro – riservato al clero – è separato dallo spazio restante, aperto a tutti, corrisponde a una tendenza aristocratica piuttosto che democratica. Ma l'architettura bizantina, che integra con la cupola lo schema della basilica paleocristiana, rafforza l'elemento «antidemocratico» della suddivisione dello spazio interno in zone nettamente circoscritte. La cupola, corona dell'intero edificio, accentua e sottolinea la cesura tra le varie parti dell'interno.

La miniatura presenta all'incirca lo stesso stile dei mosaici, solenne, pomposo, astratto; ma è più vivace e spontanea nell'espressione, più libera e varia nei suoi temi, della grande decorazione parietale. Vi si possono distinguere due correnti: quella delle grandi, lussuose miniature a piena pagina, che si ispirano allo stile degli eleganti manoscritti alessandrini; e quella dei libri più modesti, destinati all'uso dei conventi, dove le illustrazioni si limitano spesso a disegni in margine e corrispondono, col loro naturalismo orientale, al gusto più semplice dei monaci¹⁷. I mezzi relativamente modesti che la miniatura richiede, permettono una produzione

anche per gente meno altolocata e di gusti piú liberali di quel che non siano i committenti dei costosi mosaici. La tecnica piú scorrevole, piú semplice, favorisce fin dall'inizio una certa libert  e si presta a esperimenti individuali, piú che non il complesso e difficile procedimento musivo. Tutto lo stile della miniatura   quindi piú naturale e piú schietto di quello solenne delle chiese¹⁸; e questo spiega perch  le botteghe degli scrivani siano divenute, durante l'iconoclastia, il rifugio dell'arte ortodossa e popolare¹⁹.

Ma semplificheremmo erroneamente la realt  storica se nell'arte bizantina, o anche solo nel mosaico, volessimo negare ogni traccia di naturalismo. I ritratti che essa inserisce nelle sue rigide composizioni, sono spesso di una fedelt  sorprendente; e ci  che piú meraviglia in quest'arte   forse proprio la sua capacit  di armonizzare questi contrasti. I ritratti della coppia imperiale e del vescovo Massimiano nei mosaici di San Vitale sono persuasivi, vivaci e parlanti come i migliori ritratti del basso Impero. Pare che a Bisanzio, come a Roma, e nonostante ogni restrizione stilistica, non si sapesse rinunciare alla caratterizzazione fisiognomica. Si potevano impostare le figure di fronte, allinearle secondo un ordine astratto, irrigidirle nella solennit  cerimoniale; ma, dove si trattava di ritrarre personaggi ben noti, non si poteva prescindere dal caratteristico. Ci troviamo di fronte, in ogni caso, ad una fase gi  avanzata dell'arte paleocristiana²⁰, che si avvia a una nuova differenziazione e cerca la sua strada nella direzione della minor resistenza.

Capitolo terzo

Cause e conseguenze dell'iconoclastia

Le disgraziate guerre dei secoli VI, VII e VIII, che richiesero la collaborazione dei proprietari di terre per la continua reintegrazione dell'esercito, rafforzarono la potenza di quella classe e condussero anche in Oriente a una specie di feudalesimo. Mancava, è vero, quella reciproca dipendenza di signori e vassalli che caratterizza il sistema feudale in Occidente, ma anche qui l'imperatore si trovò a dipendere più o meno dai proprietari terrieri, non appena non ebbe più i mezzi necessari per mantenere un esercito mercenario²¹. Tuttavia il sistema della concessione di possessi fondiari come ricompensa per servizi militari si sviluppò solo in piccola scala nell'Impero d'Oriente. Qui il beneficio non toccava, come in Occidente, a magnati e cavalieri, ma a contadini e semplici soldati. Naturalmente i latifondisti cercavano di riassorbire queste terre, come avevano fatto in Occidente con la proprietà dei contadini liberi; e anche qui i contadini, per i gravami fiscali spesso insopportabili, si mettevano sotto la protezione dei grandi, come in Occidente avveniva per mancanza di sicurezza civile. Da parte loro gli imperatori, almeno in un primo tempo, si opposero con ogni mezzo all'estensione del latifondo, e questo – in primo luogo – per non cadere essi stessi in balia dei grandi proprietari. Il loro principale sforzo, durante la lunga, disperata lotta contro Persiani, Avari, Slavi e Arabi, fu rivolto all'esercito: ogni altra conside-

razione passava in secondo piano. Anche il divieto di adorare le immagini non fu che una delle loro misure di guerra.

Propriamente l'iconoclastia non fu un movimento ostile all'arte; non perseguì l'arte in generale, ma solo un determinato tipo di arte: si rivolse soltanto contro le rappresentazioni di contenuto religioso, mentre le pitture decorative furono tollerate anche al tempo della più selvaggia persecuzione. La lotta aveva soprattutto uno sfondo politico; l'ostilità all'arte, in quanto tale, non fu che un motivo secondario e relativamente trascurabile, forse il più trascurabile di tutti. Alle origini del movimento esso ebbe, in ogni caso, la parte minore, anche se contribuì poi in misura non disprezzabile alla diffusione dell'idea iconoclastica. Certo l'orrore per la figurazione del divino, come la repulsione per tutto ciò che ricordasse il culto degli idoli, non era più così forte, per i tardi Bizantini amanti dell'arte, come per i primi cristiani. Prima che il cristianesimo fosse riconosciuto dallo stato, la Chiesa aveva combattuto per ragioni di principio contro l'uso delle immagini nel culto, e anche nei cimiteri le aveva tollerate solo con gravi restrizioni. Anche qui erano proibiti i ritratti, si evitavano le sculture, e le pitture erano limitate a rappresentazioni simboliche. In generale si rifuggiva dall'adornare le chiese con opere d'arte. Clemente Alessandrino sottolinea che il secondo comandamento riguarda le immagini di ogni specie; e questa è la norma per la Chiesa primitiva e per i Padri. Ma dopo l'editto di Milano non c'era più da temere ricadute nel culto degli idoli, e l'arte, anche se non senza resistenze e limitazioni, poté mettersi al servizio della Chiesa. Ancora nel secolo III, Eusebio dichiarava contraria alla Scrittura e idolatrica la rappresentazione di Cristo, e immagini isolate di Cristo sono relativamente rare anche nel secolo successivo. Solo nel secolo V s'intensifica la produzione di questo genere. Ma

poi l'immagine del Salvatore diventa un oggetto di culto e infine una specie di protezione magica contro il Maligno²². Un'altra fonte dell'iconoclastia, indirettamente collegata all'orrore degli idoli, è l'avversione dei primi cristiani all'estetismo sensuale dell'antichità classica. Questo motivo spiritualistico è formulato in mille guise dagli antichi cristiani, e trova la sua espressione forse più caratteristica in Asterio di Amasia, che respinge ogni rappresentazione del Santo, perché un'immagine non può fare a meno di sottolineare gli elementi materiali e sensibili. «Non dipingere il Cristo, – ammoniva, – gli basta l'umiliazione dell'incarnazione, a cui si è sottoposto spontaneamente e per amor nostro; anzi accogli il Verbo incorporeo nell'anima tua»²³.

Molto più importante di tutti questi motivi fu la lotta contro l'idolatria, a cui il culto delle immagini, aveva condotto in Oriente. Ma non era neppure questo che più premeva a Leone III Isaurico; la purezza della religione gli stava a cuore assai meno dell'azione «illuministica», ch'egli si riprometteva vietando il culto delle icone. E anche più importante dev'essere stata per lui la considerazione di quei cospicui e dotti circoli ch'egli sperava di conquistarsi con quel divieto». L'influsso dei Pauliciani aveva diffuso in quei circoli una tendenza alla «riforma», e qua e là s'erano levate voci che respingevano l'intero sistema sacramentale, il rituale «pagano» e la costituzione ufficiale del clero. Ma nulla appariva loro più pagano dell'idolatria connessa alle immagini sacre, e almeno in questo la dinastia puritana degli Isauri, di origine contadina, concordava perfettamente con quei notabili²⁵. Ad agevolare la diffusione dell'iconoclastia, contribuirono moltissimo i successi militari degli Arabi, che non conoscevano icone. L'opinione maomettana, trovò seguaci, come sempre ne trova il successo. Fare a meno delle icone, come gli Arabi, divenne una moda a Bisanzio. Molti attribuivano la fortuna

del nemico alla sua ripugnanza per le immagini, e pensavano di potergli semplicemente rubare il segreto. Altri forse volevano mitigare l'animo dell'avversario adottandone il costume. I piú, probabilmente, eran d'avviso che la rinuncia al culto delle immagini non poteva recare alcun danno.

Ma il movente principale e, in ultima analisi, decisivo dell'iconoclastia fu la lotta impegnata dagli imperatori e dai loro fidi contro la potenza sempre piú grande dei monaci. In Oriente questi non esercitavano certo sulla vita spirituale degli alti ceti un influsso cosí grande come in Occidente. La cultura laica, a Bisanzio, aveva una sua tradizione, direttamente legata all'antichità classica; e non aveva bisogno della mediazione dei monaci. Tanto piú intimi erano i rapporti fra questi ultimi e il popolo; e si formava cosí un fronte comune che, in certe condizioni, poteva diventare pericoloso per il governo. Già i monasteri erano mete di pellegrinaggio, a cui la gente affluiva coi suoi dubbi, con le sue pene, recando suppliche e doni. La massima attrattiva dei conventi erano le icone miracolose; un'icona celebre era una fonte inesauribile di gloria e di ricchezza per il convento che la possedeva. I monaci si mostravano condiscendenti verso gli usi della religione popolare, il culto dei santi e delle reliquie, la venerazione delle immagini, per accrescere non solo le loro entrate, ma la loro autorità.

Leone III si sentiva ostacolato nel suo proposito di fondare un forte stato militare soprattutto dalla Chiesa e dai monaci. Fra i maggiori latifondisti erano i principi della Chiesa e i conventi, esenti da tasse. Non solo, ma i conventi, data la popolarità della vita monastica, sottraevano molte forze giovanili all'esercito, alla burocrazia e all'agricoltura; e al fisco, per le continue donazioni e fondazioni pie, toglievano considerevoli introiti²⁶. L'imperatore, vietando il culto delle icone, li privò

del piú efficace mezzo di propaganda²⁷. Il provvedimento colpí in loro i produttori, i possessori e i custodi delle immagini, ma soprattutto i difensori del magico alone che ne avvolgeva la santità. L'imperatore doveva dissiparlo, se voleva conseguire i suoi intenti totalitari. A questa spiegazione del fenomeno iconoclastico la storiografia «idealistica» obietta che la persecuzione cominciò solo tre o quattro decenni dopo il divieto del culto delle icone, e che, sotto Leone III, non s'intrapresero contro i monaci ostilità dirette²⁸. Come se non fosse bastato il divieto a colpirli sensibilmente! Un assalto diretto non era necessario, né giustificato, prima che si opponessero al divieto; ma non appena ciò avvenne, si passò alle persecuzioni personali.

L'iconoclastia non fu un movimento puritano, platonico o tolstoiano, diretto contro l'arte in quanto tale. Non determinò un arresto dell'attività artistica, ma solo un nuovo orientamento; si direbbe anzi che abbia prodotto un effetto stimolante sulla produzione, che era caduta ormai in un meccanico e monotono formalismo. I temi puramente ornamentali, a cui i pittori dovevano attenersi, li ricondussero verso lo stile ellenistico, e l'affrancamento dalle esigenze del clero permise di trattare con piú freschezza i temi naturali²⁹. Quando questi temi si svilupparono in scene di caccia e di giardino, anche la figura umana divenne piú libera e mossa, meno piatta e frontale. La seconda fioritura dell'arte bizantina nei secoli IX e X, che mantenne le conquiste naturalistiche di quello stile profano trasponendole nella pittura sacra, potrebbe essere quindi considerata, a ragione, come una conseguenza dell'iconoclastia³⁰. Comunque, l'arte bizantina ricadde presto in forme stereotipe. Questa volta la corrente conservatrice non partiva dalla corte, ma dai conventi, e cioè proprio dai luoghi che già erano stati la sede della tendenza piú libera, meno convenzionale, piú popolare. Come un tempo l'arte aulica, ora quella mona-

stica cerca un canone saldo, coerente, intangibile. L'ortodossia dei monaci, vittoriosa nella contesa delle immagini, è diventata conservatrice in seguito alla vittoria; tanto che le icone greco-orientali del secolo xvii non differiscono essenzialmente da quelle dell'xi.

Capitolo quarto

Dalle invasioni barbariche al Rinascimento carolingio

L'arte barbarica, in confronto a quella romano-cristiana, è un fenomeno regressivo: stilisticamente, è sullo stesso piano dell'età del ferro. Mai concezioni così profondamente contrastanti si trovarono geograficamente vicine come allora, quando a Bisanzio l'arte rappresentava figure, sia pure entro rigidi schemi, con alto virtuosismo tecnico; mentre nell'Occidente, occupato da stirpi germaniche e celtiche, dominava un geometrismo astratto e puramente decorativo. Per quanto fantasiosa e complicata, col suo molteplice intrico di motivi (nastri, trecce e spirali, corpi incrociati di animali e figure umane contorte), quest'arte decorativa, dal punto di vista dell'evoluzione storica generale, non oltrepassa l'epoca di La Tène. Essa rivela il suo carattere primitivo soprattutto nella straordinaria povertà di figure – la figura umana appare solo nelle miniature irlandesi e anglosassoni – ma anche nella rinuncia a dare agli oggetti rappresentati una sia pur minima consistenza corporea. Nonostante l'esplosivo dinamismo formale, spesso efficacissimo, è e rimane arte minore, meticoloso artigianato, mania di gioco. Ciò che il suo «goticismo segreto» ha in comune col gotico vero è, caso mai, la tensione dell'astratto gioco di forze, ma non certo la sostanza, non lo spirito. Sia che in questo gioco lineare si esprima una particolarità germanica o, come è più verosimile, un decorativismo scitico e sarmatico di cui i Germani furo-

no soltanto il tramite³¹, siamo di fronte a un fenomeno che significa la completa dissoluzione della visione classica e forma «il piú stridente contrasto con ogni senso artistico mediterraneo»³².

L'arte barbarica fu un'arte «popolare», come sostiene il Dehio? Fu un'arte rustica: l'arte delle stirpi contadine che inondarono l'Occidente, di un popolo ancora al livello della produzione primitiva. Se si vuole considerare popolare ogni arte rustica, o se per arte popolare s'intende un'arte relativamente semplice, destinata a un pubblico culturalmente indifferenziato, l'arte barbarica fu un'arte popolare. Non lo fu, se si vuol designare, con questo termine, un'attività non professionale e non specializzata. La maggior parte degli oggetti che ci sono pervenuti presuppongono un'abilità artistica assai superiore a ogni dilettantismo; non si può pensare che siano frutto di attività saltuarie, ma anzi di profonda preparazione e di lunga pratica. È probabile che i Germani non avessero ancora molti artigiani specializzati, e senza dubbio l'artigianato era ancora in gran parte un'attività casalinga; ma la produzione di ornamenti come quelli a noi pervenuti non può essere stata un'occupazione marginale per i loro autori³³.

Per lo piú i Germani erano liberi coltivatori che lavoravano personalmente i loro campi, ma erano anche – in parte – signori di terre che lasciavano condurre ai loro servi. Al tempo delle invasioni, in ogni caso, non si poteva piú parlare di terre in comune³⁴. Si possono trascurare le differenze sociali solo perché tutta la civiltà era ancora allo stadio dell'economia agricola. Anche qui, come dappertutto a partire dall'età neolitica, il geometrismo corrisponde a una società rurale, ma anche qui, come in tutti gli altri casi, non presuppone l'idea di una proprietà collettiva. Di fronte all'arte rustica di altri tempi e di altri popoli, l'arte barbarica non ha nulla di particolare; è singolare tuttavia che il geome-

trismo dei contadini germanici non solo si perpetui, ma si intensifichi – attraverso l'estensione dei propri principî formali alla figura umana – nella miniatura dei monaci irlandesi. Qui l'astrazione raggiunge, e talvolta supera, quella del geometrismo protogreco. Non solo il puro fregio, non solo la pianta e l'animale, ma anche le forme umane vengon tradotte in segni calligrafici e perdono ogni ricordo della loro sostanza corporea e della loro natura organica.

Perché mai un'arte così esperta e raffinata come quella dei dotti monaci, e destinata a un pubblico dotto, rimase allo stadio dell'arte barbarica? La ragione principale è forse che l'Irlanda non fu mai una provincia romana e quindi non ebbe contatti diretti con l'arte classica. Con ogni probabilità, la maggior parte dei monaci irlandesi non ebbe mai occasione di vedere sculture provenienti da Roma, e neppure codici miniati romani o bizantini dovevano giungere troppo spesso in Irlanda: non abbastanza spesso, in ogni caso, per fondare una tradizione artistica. Così l'astratto formalismo barbarico non urtò contro resistenze così forti come quelle che sul continente provocava l'arte romana. A spiegare il «rustico» geometrismo di quelle miniature concorre anche lo speciale carattere della vita monastica irlandese, diversa dal monachesimo continentale e specialmente da quello bizantino. I monasteri greci si trovavano in vicinanza delle città e prendevano parte attiva alla vita urbana, agli scambi, alle correnti della cultura internazionale, agli avvenimenti scientifici e artistici; i monaci si dedicavano solo a lavori fisici leggeri e il loro tenore di vita era ben diverso da quello del contadino. Mezzi contadini, invece, sono ancora i monaci irlandesi. Lo stesso Patrizio era figlio di un medio proprietario, dunque un *rusticus*, e nelle sue fondazioni monastiche seguiva alla lettera l'aspra regola benedettina. Cosa strana, la piú antica poesia irlandese, frutto

della stessa civiltà che ci diede quelle antichissime miniature, rivela un vivacissimo senso della natura, per cui si può quasi parlare – piú che di una precisa osservazione naturalistica – di un impressionismo nervoso e reattivo. Non è facile capire come possano appartenere a una medesima civiltà due fenomeni cosí diversi come quelle miniature, in cui ogni forma naturale diventa un ghirigoro, e descrizioni come questa: «Lieve sussurro, dolce sussurro, soave musica dell'universo, tenera voce di un cuculo in cima agli alberi; gioca il pulviscolo nel raggio del sole, i giovenchi sono innamorati... del monte»³⁵. Non si può spiegare questo contrasto se non con un diseguale sviluppo delle varie arti, che è un fenomeno frequente; e anche qui siamo di fronte a uno di quei periodi storici le cui diverse manifestazioni artistiche non si possono ridurre a un comune denominatore stilistico. Il naturalismo di un'epoca, maggiore o minore a seconda delle varie arti, non dipende solo dal livello generale della cultura (anche se la struttura sociale è uniforme), ma anche dal tipo, dall'età e dalle speciali tradizioni delle varie arti e dei vari generi. Tradurre un'esperienza della natura in parole e ritmi, oppure in linee e colori, non è per nulla la stessa cosa. Un'epoca può riuscire nell'un caso e fallire nell'altro; nel primo conserverà con la natura un rapporto relativamente libero e fresco, mentre nell'altro lo stesso rapporto è ormai diventato convenzionale e schematico. Gli Irlandesi, che sapevano trovare immagini poetiche come questa: «L'uccelletto dalla punta del becco giallo e lustro lancia un fischio; il merlo dal folto dell'albero giallo manda un richiamo oltre Loch Laig»³⁶, e parlare dei «calzari dei cigni» e dei «mantelli invernali dei corvi»³⁷, disegnavano e dipingevano uccelli di cui sarebbe difficile dire se siano pulcini o aquilotti. Il perfetto parallelismo stilistico in arti e generi diversi presuppone una civiltà in cui l'arte non deve piú lottare per i suoi mezzi espressivi,

ma è relativamente libera di scegliere fra diverse forme possibili. È certo che, nell'età paleolitica, all'evoluto naturalismo pittorico non corrispose nulla di simile nella poesia: se poesia ci fu. Nell'antica Irlanda, invece, le metafore linguistiche hanno creato immagini di vita naturale inaccessibili alla pittura, ancora inesperta, e tutta rivolta al decorativismo dell'epoca barbarica. Per la poesia gli Irlandesi dipendevano da tutt'altra tradizione. Ai poeti dovevano essere ben noti idilli latini o di derivazione latina, mentre i pittori, per lo più, conoscevano solo il geometrismo delle rustiche stirpi celtiche o germaniche. Poeti e pittori, del resto, dovevano appartenere a diversi ceti sociali e culturali, e questa differenza si esprime anche nel loro atteggiamento di fronte alla natura. Sappiamo che i miniatori erano semplici monaci; mentre possiamo supporre che gli autori dei poemi epici o degli idilli fossero poeti di professione, appartenenti al ceto – tenuto in grande onore – dei poeti aulici, o a quello dei bardi, forse meno apprezzati, ma, per la loro dottrina, compresi anch'essi nell'alta società³⁸. L'idea dell'origine popolare³⁹ di quei poemi risale alla concezione romantica per cui «naturale» e «popolare» sono concetti intercambiabili, quando in realtà sono piuttosto concetti opposti. La stessa visione immediata della natura, che troviamo nella lirica irlandese, appare nel passo seguente tratto dalla vita di un santo, e cioè da un'opera letteraria che non ha certo nulla a che fare con la poesia popolare. Il passo narra di un bambino che, giocando sulla costa, cade in acqua, ma viene salvato dal santo, e passa a descriverlo mentre gioca con le onde, su un banco di sabbia in mezzo al mare: «Allora le onde giungevano fino a lui e gli ridevano intorno, ed egli rideva alle onde e toccava con la mano la spuma delle loro creste, e leccava la spuma, come spuma di latte appena munto»⁴⁰.

Dopo le invasioni dei barbari sorgerà – in Occiden-

te – una nuova società, con una nuova aristocrazia e una nuova classe colta. Ma, nel frattempo, la cultura scende a un livello ignoto all'antichità classica, e rimane sterile per secoli. L'antica civiltà non finisce con una frattura improvvisa; economia, società e arte romana decadono e muoiono solo a poco a poco, e il trapasso al Medioevo avviene per gradi, quasi insensibilmente. La continuità si manifesta specialmente nella sopravvivenza delle forme economiche del basso Impero⁴¹; il fondamento della produzione resta l'economia agricola con la grande proprietà e il colonato⁴². Si continua ad abitare nelle vecchie sedi, e si restaurano, in parte, anche le città devastate. Continua l'uso del latino, resta in vigore il diritto romano e resiste soprattutto l'autorità della Chiesa cattolica, che, con la sua struttura, funge da modello ad ogni governo. Scompaiono, peraltro, l'esercito romano e l'antica amministrazione. Il nuovo stato cerca di salvare le istituzioni – gestione delle finanze, sistema giudiziario, polizia – ma le cariche, almeno le più importanti, sono occupate da gente nuova; e dalla nuova burocrazia si sviluppa, in larga misura, la nuova aristocrazia.

Le conquiste dei Germani affrettano il passaggio dall'antico stato tribale alla monarchia assoluta. La fondazione di nuovi stati determina mutamenti che permettono ai re vittoriosi di affrancarsi dall'assemblea degli uomini liberi, elevandosi sul popolo e sulla nobiltà, secondo l'esempio degli imperatori romani. Essi considerano i paesi conquistati come possedimenti personali e i loro seguaci come semplici sudditi, di cui dispongono a piacimento. Ma ciò non basta ad assicurare la loro autorità. Ognuno degli antichi capi-tribù poteva affermarsi come un rivale, ogni membro della vecchia aristocrazia poteva diventar pericoloso. I re si liberarono dal pericolo sterminando quasi completamente la vecchia nobiltà tribale, che aveva già subito perdite enormi nelle

guerre di conquista. È forse eccessivo affermare che di essa non sia rimasto proprio nulla⁴³, e che non ci fossero più famiglie nobili al di fuori dei Merovingi⁴⁴; ma certo i superstiti non erano più pericolosi per il re. E tuttavia, fin dal tempo dei Merovingi, la nobiltà torna a essere numerosa. Come si è formata? E di quali elementi? Oltre ai resti della nobiltà tribale germanica, ne facevano parte i membri della classe senatoria romana – certo non molto numerosi – che vivevano nelle regioni occupate. Comunque, molti degli antichi possidenti gallo-romani conservarono beni e privilegi, benché il favore dei re andasse alla nuova nobiltà. Questa nobiltà, burocratica e militare, non era solo la parte più influente, ma anche la parte più numerosa dell'aristocrazia franca. Dopo la fondazione del nuovo stato, la sola via per accedere a nuovi onori passava attraverso il servizio del re; chi lo serviva contava più degli altri, e apparteneva di diritto all'aristocrazia. Ma questa non era ancora una vera nobiltà, perché i privilegi si potevano perdere, non erano ereditari, e non si fondavano sulla nascita e sull'origine, ma sull'ufficio e sulla proprietà⁴⁵. Senza contare che questa aristocrazia era ben lontana dal formare un coerente gruppo etnico; si componeva di elementi gallici, romani e germanici, e i Franchi, almeno di fronte ai Romani, non godevano di alcun vantaggio. Per questo riguardo, la spregiudicatezza dei re andava fino al punto di permettere, e magari agevolare, a gente di bassa estrazione, perfino a schiavi fuggiaschi, l'accesso ai massimi onori⁴⁶. Per l'autorità regia essi erano certo meno pericolosi dei membri delle antiche stirpi, e spesso più idonei ai nuovi compiti.

Fin dal secolo VI alcuni funzionari, e soprattutto i più alti impiegati, i «conti», ricevettero, oltre ai loro stipendi, assegnazioni di terre dalla Corona. Inizialmente il possesso era assicurato solo per un certo numero d'anni, ma poi fu una concessione a vita, e infine proprietà ere-

ditaria. Gregorio di Tours – che è la nostra fonte per i rapporti sociali nell'epoca merovingia – non menziona ancora concessioni in cambio di servizi militari, cioè, donazioni di carattere feudale⁴⁷. Il *beneficium* merovingio è ancora un dono e non un pegno. Ma alle concessioni di terre si unirono ben presto privilegi e immunità. Via via che lo stato si rivelava incapace di proteggere la vita e i beni dei sudditi, i grandi proprietari assumevano le sue funzioni, e si arrogavano, nei loro territori, poteri sovrani. Così, moltiplicandosi le concessioni, diminuiva non solo la proprietà dei re, ma anche l'area in cui lo stato aveva effettiva autorità. Infine il re fu sovrano solo sulle proprie terre, spesso meno estese di quelle dei suoi più potenti sudditi. Questa forma politica corrispondeva del resto allo sviluppo generale, che spostava il baricentro della vita sociale dalla città verso la campagna.

A differenza della città, la campagna non è un terreno favorevole all'arte, specie a quella che non si limita alla pura decorazione. Qui mancano le occasioni adeguate, il pubblico e i mezzi necessari. La prima causa del ristagno artistico sotto i re Merovingi è certo la decadenza delle città e la mancanza di una stabile sede regale. Si conclude ora quella metamorfosi della civiltà urbana in civiltà rurale che aveva avuto inizio nel tardo Impero. L'economia monetaria delle città antiche è regredita all'economia domestica e naturale dei latifondi, che ora tendono ad affrancarsi dagli organismi estranei, come le città e i mercati. Ma non sarebbe giusto affermare che l'autarchia feudale sia semplicemente la conseguenza del declino delle città; se queste, coi loro mercati, decadde, è anche proprio perché i proprietari di terre, non riuscendo – per la scarsità del denaro – a vendere i loro prodotti, si accinsero, nei limiti del possibile, a produrre ciò che occorreva loro e nulla di più. La rovina delle città spopolate giunse a tal punto che i re dovettero ritirarsi nei loro domini, poiché nelle città

non riuscivano a scovare i mezzi di sussistenza necessari per sé e per il loro seguito, né a far fronte alle spese. Per lo piú le città superavano questa crisi solo quando erano sedi vescovili; ma anche in questo caso solo a stento, ed è sintomatico che in Occidente, durante tutta l'epoca franca, non sia nata neppure una città di rilievo, mentre gli Arabi fondavano metropoli come Bagdad e Córdoba⁴⁸. Anche città che furono residenze reali temporanee, come Parigi, Orléans, Soissons, Reims, erano relativamente piccole e scarsamente popolate. In nessuna di esse si sviluppò una vita di corte. In nessun luogo si manifestò il bisogno di edifici e monumenti. Anche i monasteri erano ancora troppo poveri per surrogare – sotto questo rispetto – la corte e la città. Non c'era quindi città, né corte, né monastero dove potesse esplicarsi una regolare attività artistica.

Nel secolo v c'era ancora dappertutto un'aristocrazia colta, esperta di letteratura e d'arte; essa scompare quasi del tutto nel vi; la nuova nobiltà franca non si cura minimamente della cultura. E non solo la nobiltà, ma anche la Chiesa attraversa un periodo d'incuria. Ci sono spesso alti dignitari ecclesiastici che non sanno leggere, e Gregorio di Tours, il nostro informatore, scrive in un latino piuttosto incolto: segno che la lingua della Chiesa nel secolo vii è già lingua morta⁴⁹. Le scuole laiche decadono e si chiudono a poco a poco. Presto non restano che le scuole delle cattedrali, che i vescovi debbono mantenere per assicurare la continuità del clero. Così la Chiesa si conquista quel monopolio sull'istruzione a cui deve il suo influsso preponderante nella società occidentale⁵⁰. Lo stato è clericalizzato già per il semplice fatto che la Chiesa prepara ed educa i suoi funzionari; e i ceti colti laici si adeguano involontariamente al modo di pensare ecclesiastico, perché le scuole delle cattedrali e, piú tardi, quelle dei conventi sono i soli istituti dove possono mandare i loro figli.

La Chiesa resta, inoltre, la massima committente di opere d'arte. I vescovi continuano a far costruire chiese, dando lavoro a capimastri, carpentieri, falegnami, vetrai, decoratori e anche scultori e pittori. Poiché non ci è rimasto quasi nulla, non possiamo farci un'idea precisa di questa attività artistica: ma se è lecito dalle poche miniature che ci sono state conservate, trarre conclusioni generali, essa si limitava a continuare abbastanza pedissequamente l'arte del basso Impero e a ripetere l'arte barbarica. Non c'è più nessuno, in Occidente, che sia capace di rappresentare plasticamente un corpo; tutto si riduce a decorazione piatta, gioco di linee, calligrafismo. I motivi di questa decorazione, conforme al generale carattere rustico, sono le forme dell'arte contadina: circoli e spirali, intrecci di nastri e di lacci, pesci, uccelli e – sola innovazione rispetto all'arte barbarica – foglie e viticci. Sono anche i motivi dell'oreficeria, a cui appartiene la maggior parte degli oggetti conservati. Il loro numero relativamente grande ci mostra quali sono gli interessi artistici di questa società primitiva, per cui l'arte significa anzitutto ornamento, eleganza, suppellettile fastosa e ricchi gioielli. Essa serve soltanto – ciò che, in forma sublimata, si verifica anche in civiltà molto più evolute – all'ostentazione della potenza e della ricchezza.

Con l'incoronazione imperiale di Carlo Magno, il carattere della monarchia franca muta radicalmente. L'autorità secolare dei Merovingi si trasforma in teocrazia, e il re dei Franchi diventa il protettore della cristianità.

I Carolingi restaurano l'indebolita autorità del regno franco, ma non possono fiaccare la forza dell'aristocrazia, proprio perché le debbono parte del loro potere. A partire dal secolo IX, i conti e i magnati diventano vassalli del re, ma i loro interessi sono spesso così opposti a quelli della Corona che essi non possono mantenere a lungo la fedeltà giurata al sovrano. La loro potenza e la

loro ricchezza non crescono, ma diminuiscono col rafforzamento dello stato. Affidando ai nobili l'amministrazione del paese, il governo centrale chiede i servigi di un ceto che prima o poi si trasformerà in suo rivale, e che agisce con tanto maggiore libertà, in quanto manca quasi del tutto una gerarchia burocratica, con medi e piccoli impiegati. Contro l'arbitrio dei conti, il re può fare ben poco; in primo luogo, non può dimetterli, perché non sono funzionari comuni, ma individui a cui i contadini si sentono in certo qual modo legati; da generazioni, sono i più ricchi e cospicui del paese, e di fronte a loro i nuovi funzionari parrebbero intrusi⁵¹. Re e stato non possono evitare che sempre più spesso i contadini cedano la loro terra ai magnati, da cui, come da protettori, torneranno a riceverla in usufrutto. L'evoluzione storica conduce irresistibilmente alla formazione dei grandi latifondi e dei principati territoriali; e, benché questa meta sia ancor molto lontana, ai tempi di Carlo Magno l'autorità regia appare già così indebolita che il monarca deve nuovamente mostrarsi più potente di quel che in realtà non sia. Egli deve presentarsi come il capo supremo del nuovo stato, sacro e profano insieme, e fare della sua corte il centro della moda e della cultura del regno.

Della corte di Aquisgrana, che accoglie un'accademia di poesia, un'officina artistica annessa al Palazzo e i più insigni dotti del tempo, Carlo Magno fa una casa delle Muse, prototipo delle corti principesche europee: cosa del tutto nuova, anche di fronte al mecenatismo delle corti imperiali di Roma e di Bisanzio. Dopo Adriano e Marco Aurelio, accade ora per la prima volta che un principe dell'Occidente, non solo dimostri un vero interesse per la scienza, l'arte e la letteratura, ma segua un proprio programma culturale. In realtà l'imperatore, istituendo scuole di lettere, mira solo indirettamente al rinnovamento della cultura; il suo vero scopo è la formazione di un personale idoneo all'amministrazione. In

quegli istituti la letteratura latina è considerata anzitutto come una collezione di modelli di stile, e la si studia per esercitarsi nell'uso della lingua ufficiale. Per quanto riguarda gli istituti medesimi, oggi si dubita che ci sia stata una vera e propria scuola di palazzo, in cui, come si diceva un tempo, si educavano i figli delle grandi famiglie; opinione che deriverebbe da un'interpretazione errata dei testi, che con *scholares*, secondo quanto ora si afferma, non indicano gli alunni di una *schola palatina*, ma le guardie dell'imperatore, giovani aristocratici che venivano addestrati a corte come futuri soldati e funzionari⁵². C'era invece senza dubbio, alla corte di Carlo Magno, un circolo letterario di poeti e di dotti, con sedute e concorsi regolari, che formavano una vera accademia: e possiamo tenere per certo che alla corte fosse annessa un'officina palatina, da cui uscivano codici miniati e oggetti d'arte.

Tutto il programma culturale di Carlo Magno si inseriva in una generale aspirazione di risuscitare l'antichità classica. Egli dovette concepire quest'idea durante la campagna d'Italia: e, pur dipendendo strettamente dalla concezione politica di un rinnovamento dell'impero romano, rappresenta la prima assimilazione, non soltanto vasta, ma creativa, della civiltà antica. È insostenibile la tesi secondo cui il Medioevo non fu mai consapevole della distanza che lo separava dalla classicità e se ne considerò sempre il diretto continuatore⁵³. Il Rinascimento carolingio si distingue dalla civiltà paleocristiana proprio perché non continua semplicemente la tradizione romana, ma la riscopre. Per la prima volta l'antichità classica diventa un'esperienza culturale, cui s'accompagna la coscienza d'aver ritrovato, anzi riconquistato, un bene perduto. Solo da questa esperienza nasce l'uomo occidentale⁵⁴, che non possiede la cultura antica, ma aspira a possederla. L'età di Carlo Magno si accontenta di ricevere di seconda mano l'eredità classica. L'arte roma-

na dei secoli IV e V, l'arte bizantina dei secoli seguenti rappresentano il patrimonio di motivi e di forme da cui essa attinge modelli e ispirazione. E sebbene, nel suo baldo spirito rinascimentale, cerchi soprattutto d'imitare i modi grandiosi, vivaci, orgogliosi dei Romani, può accedere all'antichità classica solo attraverso la mediazione dell'arte cristiana. Il segno piú evidente di questa frattura è nel fatto che la scultura monumentale di Roma, incomprendibile ai primi cristiani, rimane chiusa anche al Rinascimento carolingio. Perciò il Dehio ritiene che questa assimilazione carolingia non sia un vero Rinascimento, ma soltanto la continuazione della tarda antichità⁵⁵. Eppure l'arte carolingia rappresenta un'innovazione decisiva, perché, come constata il Dehio stesso⁵⁶, supera lo stile piatto e decorativo dei Barbari e rende alla figura umana la sua realtà tridimensionale. Già questo tratto fa pensare all'arte classica piuttosto che all'arte paleocristiana. Non solo, nell'arte carolingia, riappare la figura, ignota agli artigiani barbarici; ma si afferma una concezione parzialmente illusionistica, assai diversa da quella dell'arte paleocristiana. Essa non rinnova solo la sensibilità plastica e monumentale, ma anche l'impressionismo pittorico dell'antichità. Oltre alle immagini dedicatorie degli evangelari imperiali, grandiose nel disegno e pompose nel colore, possediamo gli schizzi a penna del salterio di Utrecht, raffinatissimi nel segno vibrante e nervoso, che, pur risalendo a modelli dell'Oriente cristiano⁵⁷, non hanno pari, dall'ellenismo in poi, per delicata sensibilità e forza espressiva. Non solo stupisce l'esistenza di una maniera così vivace accanto al freddo, ampio, imponente stile aulico, ma anche la sua qualità di gran lunga superiore a quella della miniatura aulica, tanto piú ambiziosa nella tecnica, nei mezzi e nel formato. Un manoscritto come il salterio di Utrecht, coi suoi disegni semplici, improvvisati e monocromi, non poteva soddisfare la corte avida di lusso e di splendidi codici; ed era

evidentemente destinato a un ambiente piú modesto, che badava all'illustrazione piú che alla ricchezza ornamentale. Qui, ancor piú che per l'arte bizantina, siamo costretti a distinguere, secondo le dimensioni e la tecnica delle miniature, i manoscritti miniati «aristocratici» con illustrazioni multicolori a piena pagina, dai manoscritti «popolari», provvisti di semplici disegni in margine⁵⁸. Anche qui, come altrove, la diversa qualità delle opere non può essere dedotta dalle condizioni sociali del lavoro artistico, ma la maggior libertà d'azione dell'artista nell'arte non ufficiale può aver molto contribuito alla spontaneità e all'immediatezza della rappresentazione. Come l'esecuzione minuziosa e complessa determina una certa staticità, così la maniera volante, sommaria dei disegni a penna e «a buon mercato» favorisce il dinamismo impressionistico.

Il largo stile pittorico delle miniature a piena pagina e a stesure unite di colore era generalmente considerato come l'indirizzo della scuola palatina di Aquisgrana, o di Ingelheim, o di altri centri, mentre si attribuiva il mobile e sensitivo impressionismo del salterio di Utrecht allo stile locale della scuola di Reims, soggetta a influssi anglosassoni. Ma da quando si è potuto dimostrare che dalle botteghe di Reims e dintorni uscirono anche numerosi manoscritti di lusso eseguiti con grande minuzia⁵⁹, la delimitazione geografica degli stili non appare piú così valida. La differenza degli stili, piuttosto che con la nazionalità degli esecutori e le tradizioni locali delle officine, va spiegata con la diversa condizione sociale dei committenti. Prescindendo da certe analogie stilistiche, è probabile che nella medesima officina siano stati eseguiti manoscritti diversissimi, ora nel pretenzioso stile aulico e classicheggiante, ora nella semplice maniera monastica dello schizzo.

Il centro principale dell'attività artistica era senza dubbio l'officina palatina; di qui si diffuse il movimen-

to «rinascimentale», e di qui pare che siano stati organizzati gli *scriptoria* dei conventi⁶⁰. È vero che questi ultimi assumeranno solo più tardi una funzione direttiva. È però probabile che molti monaci abbiano lavorato, ai tempi di Carlo Magno, nell'officina palatina, come più tardi molti laici saranno attivi nei conventi. Numerosi *scriptoria* per altro dovevano già essere in attività nell'epoca carolingia: ciò che si può inferire non solo dal numero relativamente grande dei manoscritti conservati, ma anche dal loro livello artistico assai vario. Ci sorprende, fra l'altro, la qualità media degli intagli in avorio ben superiore a quella delle miniature che ci sono rimaste. La maggiore difficoltà tecnica determina una produzione più alta: evidentemente non si danno a lavorare materiali preziosi ai dilettanti che trovano impiego negli *scriptoria*⁶¹. Ma i prodotti di tutte queste botteghe, siano essi dipinti, intagli o lavori in metallo, hanno un carattere comune: il formato relativamente piccolo. È un carattere a prima vista inconciliabile con la tendenza alla solennità e alla monumentalità antiche proprie dell'arte aulica, che tende alla grandiosità esteriore come alla grandiosità intrinseca. Si è pensato che la predilezione dell'arte carolingia per il formato ridotto sia dovuta al carattere incerto e instabile della vita di allora, per molti aspetti ancora nomade; e si è ricordato che i popoli nomadi non hanno un'arte monumentale, ma creano oggetti d'ornamento quanto più possibile piccoli e facilmente trasportabili⁶². In verità, il carattere «nomade» della civiltà carolingia si limita all'importanza secondaria delle città e ai continui spostamenti della residenza regale; ma tanto basta, se non a spiegare completamente, almeno a rendere più comprensibile il piccolo formato degli oggetti d'arte.

Capitolo quinto

Poeti e pubblico dell'epica

Come narra Eginardo, Carlo Magno fece raccogliere e trascrivere gli «antichi canti barbarici» di faide e di guerre. Evidentemente essi celebravano gli eroi dell'età delle invasioni, Teodorico, Ermanerico, Attila e i loro prodi, e in parte erano già stati elaborati in epopee più o meno ampie. Ai tempi di Carlo Magno, il canto eroico non rispondeva più al gusto della gente raffinata, che ormai amava poesie classiche e dotte. Anche il re doveva nutrire per gli antichi canti eroici un interesse puramente storico; che li abbia fatti trascrivere prova solo che minacciavano di scomparire. Ma anche la raccolta di Carlo è andata perduta. Gli uomini della generazione successiva, Ludovico il Pio e i suoi contemporanei, non vollero più saperne di quella poesia. La forma epica dovette adattarsi alla materia biblica ed esprimere la concezione cristiana per non sparire del tutto dalla letteratura. È probabile che anche la raccolta fatta per Carlo sia stata redatta da chierici, e anche prima, a giudicare dal *Beowulf*, furono chierici a redigere le storie degli eroi. Ma la poesia eroica, oltre che nella letteratura monastica, dev'essersi conservata in un'altra forma, più vicina all'originaria, prima di risorgere nell'epica delle corti cavalleresche. Essa dev'essersi rivolta a un pubblico più vasto di quello della poesia libresca dei chierici e forse anche di quello dell'originario canto eroico. Scacciata dalla corte e dalle case dei grandi, se in qualche luogo poté durare, e di fatto durò, fu solo pres-

so i ceti piú modesti. È comunque certo che essa divenne popolare soltanto ora, nei secoli tra la fine dell'età eroica e il principio dell'età cavalleresca. Ma neanche ora si trasformò in poesia popolare nel vero senso della parola; restò nelle mani di poeti di professione, che, nonostante la loro popolarità, non avevano praticamente nulla in comune con lo spontaneo e impersonale poetare del popolo.

L'«epos popolare» della storiografia romantica non ebbe, in origine, alcun rapporto col popolo. Il canto eroico e celebrativo, da cui proviene l'epos, era la piú schietta poesia di casta che una classe dominante abbia mai creato. Non erano creati, cantati o diffusi dal popolo, né a esso diretti, né intonati al suo modo di sentire. Erano in tutto e per tutto poesia d'arte, d'ispirazione nobiliare. Trattavano i fatti e le avventure di una classe dirigente guerriera, lusingando la sua smodata ambizione, rispecchiando la sua eroica coscienza di sé e la sua morale tragico-eroica; e non solo si rivolgevano a essa come al solo pubblico da prendere in considerazione, ma da essa attingevano, almeno inizialmente, anche i poeti. Gli antichi Germani, è vero, avevano avuto prima, ed ebbero contemporaneamente a questa poesia nobiliare, una poesia ch'era di tutti: formule rituali, scongiuri, indovinelli, massime, canti accompagnatori per la danza e il lavoro e cori per banchetti e funerali. Queste forme costituivano il patrimonio comune, pressoché ancora indifferenziato, di tutto il popolo, senza che perciò l'esecuzione fosse necessariamente comune⁶³. Sembra invece che il canto eroico e celebrativo sia stato inventato solo all'epoca delle migrazioni; il suo carattere aristocratico si spiega coi rivolgimenti sociali che furono prodotti dall'invasione vittoriosa e posero fine a una cultura relativamente uniforme. Con la stratificazione sociale che successe alle nuove conquiste, l'estensione dei possedimenti e la fondazione di stati, si sviluppò, accanto alle

forme poetiche comuni, una poesia di classe a cui diedero probabilmente impulso i nuovi elementi della nobiltà. Non solo essa fu il possesso esclusivo di un ceto chiuso e privilegiato, che ostentava il suo carattere di casta; ma fu anche, a differenza dell'antica poesia comune, arte colta, esperta, individuale, opera di specialisti a servizio della classe dominante.

I primi poeti che emersero individualmente all'epoca delle migrazioni e degli eroi furono anch'essi, con ogni probabilità, guerrieri e appartennero al seguito del re⁶⁴; almeno nel *Beowulf* principi e signori si dedicano alla poesia. Ma presto quegli illustri dilettanti e poeti occasionali vengono sostituiti da poeti di professione, che d'ora in poi fanno parte del saldo complesso di una corte principesca e per lo più non sono guerrieri. Lo *skop*, cioè il poeta aulico della Germania occidentale e meridionale, ci si presenta subito come poeta di professione, uno specialista. Lo *hofskald* dei Germani settentrionali è ancora guerriero, oltre che poeta, e, come uomo di fiducia e consigliere dei principi, conserva tratti caratteristici del saggio e sapiente cantore dei tempi preistorici. Fatto tanto più singolare, il concetto della creazione personale è, presso lo *hofskald*, assai più evoluto che non nel poeta aulico degli altri Germani, che recita canti ora suoi, ora altrui, senza sottolineare la differenza e senza che il pubblico domandi chi sia l'autore. La lode degli ascoltatori riguarda sempre la recitazione. Tra i Norvegesi, invece, poeta e declamatore sono nettamente distinti; si conosce, anzi si esalta il vanto di essere autore, e si attribuisce gran pregio all'originalità dell'invenzione. Insieme con le opere, si conservano anche i nomi degli autori; fenomeno che altrove si verificherà solo con la comparsa del chierico scrittore, ed è forse in rapporto – nel Nord – col prestigio di cui il poeta gode in quanto guerriero.

Poeti di professione dovevano esserci già presso gli

Ostrogoti. Cassiodoro dice che Teodorico nell'anno 507 mandò un cantore e arpista a Clodoveo, re dei Franchi. Che cantori di questo genere fossero attivi alla corte di Attila, lo sappiamo dalla descrizione di Prisco. Se già coprissero l'ufficio di poeti, non risulta dal racconto. E neppure ci è dato sapere con precisione in che stima li tenessero i Germani dell'età eroica. Si afferma che poeti e cantori appartenevano alla società di corte ed erano amici del principe; ma nello stesso tempo si osserva che nel *Beowulf*, per esempio, non vengono citati per nome neppure una volta, e quindi il loro prestigio non poteva essere troppo alto. Quel che sappiamo con certezza è che in Inghilterra, fin dal secolo VIII, il poeta aulico ebbe una posizione e un ufficio stabile⁶⁵; e questa istituzione deve essersi diffusa, prima o poi, fra tutti i Germani. Ma non durò a lungo, perché presto sentiamo parlare del cantore girovago, che va di corte in corte, di castello in castello, per intrattenere l'alta società. Questo mutamento, del resto, non ha conseguenze così profonde come si potrebbe pensare; le poesie serbano il loro carattere aulico, anche se i principi e gli eroi a cui sono dirette cambiano di volta in volta. Comunque, il carattere professionale e specialistico è più accentuato nel cantore girovago che nel poeta aulico a impiego fisso, il cui rapporto con la società di corte resta sempre ambiguo. Ma non dobbiamo confondere il poeta aulico girovago col comune vagabondo e musicante, quale ci apparirà più tardi. La distanza fra i due diminuisce soltanto quando il cantore profano perde il favore delle corti e deve cercarsi il pubblico alle cantonate, nelle osterie e alle fiere.

Al banchetto serale di Attila, secondo il racconto di Prisco, ai canti di guerra e di lode seguivano i lazzi dei pagliacci, che per noi sono, da un lato, gli eredi degli antichi mimi, e dall'altro gli antenati dei giullari medievali. Forse da principio il genere serio e il genere giocoso non erano così nettamente separati come più tardi,

quando il cantore, come funzionario di corte, si allontanò sempre più dai mimi, per riavvicinarsi a loro quando diverrà poeta girovago. Fra le cause della crisi a cui soccombono i poeti aulici dell'ottavo e del nono secolo – oltre all'ostilità del clero⁶⁶ e al declino delle piccole corti principesche⁶⁷ – importantissima è la concorrenza dei mimi⁶⁸. Il nobile poeta di canti eroici scompare coi sentimenti eroici del suo pubblico, ma la poesia eroica sopravvive all'epoca e alla società che l'hanno prodotta. Dopo l'estinzione della cultura aristocratica e guerriera, quella ristretta poesia di classe si trasforma in arte di tutti. Che questo spostamento dall'alto in basso abbia potuto verificarsi, e che la stessa poesia potesse, quasi contemporaneamente, essere intesa e goduta dall'aristocrazia e dal popolo, si può spiegare soltanto con un dislivello culturale – fra i signori e il popolo – assai inferiore a quello che sarà più tardi. I signori vivevano bensì, fin dall'inizio, in una sfera diversa da quella del popolo, ma questo distacco non era ancora al centro della loro coscienza⁶⁹.

La teoria romantica della poesia eroica come poesia popolare non fu che un tentativo di spiegare l'elemento storico dell'epopea. Il romanticismo non si era ancora reso conto della funzione propagandistica dell'arte; e mai avrebbe sospettato che la poesia potesse avere un interesse pratico per la nobiltà guerriera dei tempi eroici. Mai, nel suo «idealismo», avrebbe potuto ammettere che quegli eroi, con la loro poesia, intendessero solo creare a se stessi un monumento o accrescere il prestigio del loro *clan*, e che quindi il loro interesse per la trasmissione poetica dei grandi avvenimenti non fosse puramente ideale. E poiché, d'altra parte, non poteva supporre che gli autori dei canti eroici e dell'epos attingessero dalle cronache – un'idea a cui si è addivenuti solo oggi – non gli restava che spiegare l'origine dei motivi storici dell'epos con una tradizione derivata

immediatamente dai fatti e trasmessa oralmente per generazioni, fino a svilupparsi nella favola compiuta dei poemi epici. La sopravvivenza delle storie eroiche attraverso la tradizione popolare era del resto la spiegazione piú semplice della vita sotterranea dell'epos nell'intervallo fra le due epoche della sua fioritura letteraria, al tempo delle invasioni barbariche e nell'età cavalleresca. Del resto, per i romantici, anche questi fenomeni – i poemi elaborati e compiuti – non erano che tappe di uno sviluppo continuo e omogeneo. Ciò che piú importava nella comprensione di tutto il processo, non erano i singoli momenti storici, ma la crescita ininterrotta, la tradizione vivente, la vita della saga.

Jakob Grimm, nel suo misticismo folcloristico, giunse fino a ritenere impensabile che un'epopea popolare fosse «composta»; egli credeva che si facesse da sé, che germogliasse e crescesse come una pianta. Tutto il romanticismo era d'accordo nel ritenere che l'epos eroico non potesse avere nulla in comune con l'attività poetica individuale e riflessa, elaborata seguendo una tecnica acquisita, ma fosse l'opera del popolo creatore, ingenuo, spontaneo e inconsapevole. Da un lato si spiegava la poesia popolare come un'improvvisazione collettiva, dall'altro come un lento, costante processo organico, con cui era affatto inconciliabile l'idea di salti bruschi e intenzionali, attribuibili a singoli individui. L'epos popolare «cresceva» finché la saga eroica veniva trasmessa da una generazione all'altra, e cessava di crescere solo quando entrava nella letteratura. Qui il termine «saga eroica» indica la forma in cui l'epos è ancora interamente proprietà del popolo, e a cui il poeta epico deve la miglior parte dell'opera sua. Ma il problema, anche nei casi in cui si può ammettere una tradizione orale dei fatti storici, non è di stabilire in quale misura il poeta abbia utilizzato la materia tradizionale, ma quanto di essa possa ancora chiamarsi «saga». L'i-

dea di una tradizione che, senza l'intervento meditato e cosciente di un poeta, sarebbe in grado di creare una lunga e coerente favola epica, e metterebbe chiunque in condizioni di narrare in modo esauriente e ordinato la favola stessa, diventata comune possesso del popolo, è assurda da cima a fondo. Una favola finita, coerente e conchiusa, per quanto rozza ne sia la forma, non è più una saga, ma un'opera di poesia, e chi la racconta per la prima volta ne è il poeta⁷⁰. Come ha dimostrato Andreas Heusler, è un grave errore credere che le storie degli eroi dapprima corrano di bocca in bocca come saghe informi e anonime, finché un poeta di professione se ne impadronisce e ne fa un poema. Una saga eroica nasce subito come canto, come poema, che viene poi sempre ripreso e rielaborato; l'epos è solo una forma tarda, che in certi casi soppianta la più breve versione originaria, pur senza differirne essenzialmente⁷¹. La saga veramente ingenua, non letteraria, consta solo di motivi sporadici, sconnessi, improvvisati, di episodi storici poco coerenti tra loro, di brevi leggende locali non ancora sviluppate. Ecco le pietre che possono rappresentare il contributo del popolo, dell'impersonale poeta popolare, ma che praticamente non contengono nulla di quel che fa di un canto eroico un canto eroico e di un'epopea un'epopea.

Joseph Bédier, per l'epopea francese, nega non solo la presenza di una saga immediatamente connessa agli avvenimenti storici, ma anche l'esistenza dei canti eroici o di versioni dell'epopea anteriori al secolo x. Anche per lui, come per tutti gli studiosi della saga dal romanticismo in poi, il problema consiste nell'origine degli elementi storici dell'epopea. Se, com'egli afferma, non ci fu niente di simile a uno sviluppo spontaneo della saga, quale ponte superò i secoli, fra le gesta di Carlo Magno e l'epopea carolingia? Come passarono i motivi storici nelle *chansons de geste*? Come divennero note le perso-

ne e i fatti del secolo VIII ai poeti del X e dell'XI? A queste domande, secondo Bédier, non si è mai data una risposta soddisfacente; che le saghe abbiano cominciato a formarsi già fra i contemporanei degli eroi, è una risposta dettata dall'imbarazzo, che risolve con una costruzione del tutto arbitraria il problema di spiegare perché i poeti abbiano scelto a eroi delle loro opere personaggi storici morti da più di cent'anni⁷².

Già Gaston Paris aveva contestato la tradizione orale, ma non aveva potuto superare l'intervallo tra i fatti storici e l'epos, se non per mezzo dei canti eroici della teoria di Wolf e Lachmann⁷³. Bédier nega, come già Pio Rajna⁷⁴, che siano mai esistiti simili canti eroici, almeno in lingua francese, e riconduce l'elemento storico dell'epopea al dotto contributo dei chierici. Egli cerca di provare che le *chansons de geste* nacquero lungo le vie dei pellegrinaggi e che i giullari, che le recitavano alle folle raccolte presso le abbazie, erano in certo qual modo i portavoce dei monaci. Questi cioè, per fare *réclame* ai loro conventi e alle loro chiese, si sforzavano di diffondere le storie dei santi e degli eroi che vi erano sepolti o di cui si conservavano le reliquie, e si servivano, a questo scopo, dell'arte dei giullari. Di quei personaggi servavano notizie le cronache dei monasteri, unica fonte, secondo il Bédier, dei dati storici che sono alla base dei poemi. Così la *Chanson de Roland*, dove i monaci fanno di Carlo Magno il primo pellegrino a Compostella, sarebbe nata come una saga locale nei conventi sulla via di Roncisvalle, e dagli annali di quei conventi avrebbe attinto la sua materia⁷⁵.

Alla teoria del Bédier si obiettò che nella *Chanson de Roland*, fra tanti nomi di santi e di città spagnole, non si accenna a san Giacomo né alla sua tomba, celebre meta di pellegrinaggi. Dov'è dunque la pubblicità, se il poeta non nomina la meta del viaggio? L'obiezione non è molto fondata, perché può darsi che del poema, pre-

sto universalmente diffuso e prediletto, noi possediamo una redazione che non abbia piú alcun interesse a nominare il santuario di Compostella. Comunque, nell'epica francese è evidente la mano del chierico, come è innegabile il tono del giullare. Qui vediamo all'opera, congiunte, tutte le forze che nelle terre di lingua tedesca e anglosassone hanno contribuito allo scadere del canto eroico dal livello dell'arte aulica a quello dell'arte popolare: i monaci e i mimi, il poeta e il pubblico degli umili, l'interesse religioso e il gusto del commovente e del piccante, che passano sempre piú in primo piano. Bédier sa benissimo che i pellegrinaggi non bastano a spiegare ogni cosa, e sottolinea che per comprendere le *chansons de geste*, le Crociate in Oriente e in Occidente, gli ideali e i sentimenti della società feudale e cavalleresca sono necessari quanto il mondo ideale dei monaci e il mondo sentimentale dei pellegrini. Senza il pellegrino e il frate, esse sono incomprensibili, ma lo sono anche senza il cavaliere, il borghese o il contadino e, soprattutto, senza il giullare⁷⁶.

Che cos'è propriamente il giullare? Chi è? Da che deriva? In che si distingue dai suoi predecessori? Lo si definisce come un incrocio fra il cantore aulico dell'alto Medioevo e il mimo classico⁷⁷. Dall'antichità, il mimo ha sempre continuato a prosperare; scomparse anche le ultime tracce della cultura classica, gli epigoni dei mimi vagavano ancora nei territori dell'Impero e intrattenevano le folle con la loro arte modesta, facile, incolta⁷⁸. I paesi germanici nell'alto Medioevo sono affollati di mimi; ma fino al secolo IX poeti e cantori delle corti se ne tengono rigorosamente lontani. Solo quando, in seguito al Rinascimento carolingio e al clericalismo della generazione successiva, poeti e cantori perdono il loro nobile uditorio e si urtano, nelle sfere inferiori, alla concorrenza dei mimi, sono costretti, in una certa misura, a diventare mimi essi stessi⁷⁹. Ora si muovono entram-

bi – cantore e commediante – nello stesso ambiente, e si mescolano e influenzano reciprocamente, finché non si possono quasi più distinguere. Così scompaiono il mimo e lo *skop*, e resta solo il giullare, sorprendente per la sua versatilità. Al posto del nobile poeta aulico, altamente specializzato, ecco il volgare giocoliere, che non è più soltanto cantore e poeta, ma anche ballerino e musico, drammaturgo e attore, pagliaccio e acrobata, prestigiatore e domatore d'orsi; è, insomma, il buffone pubblico e *maître de plaisir* del tempo. È finita l'epoca dello specialismo, della distinzione, della gravità dignitosa: il poeta di corte è diventato il buffone da trivio, e la sua degradazione sociale ha su di lui un effetto così violento che – da questo choc – non si riavrà mai del tutto. D'ora in poi egli appartiene al mondo degli spostati, vagabondi e prostitute, chierici fuggiaschi e studenti cacciati, ciarlatani e mendicanti. È stato chiamato il «giornalista del tempo»⁸⁰, ma egli coltiva tutti i generi: la canzone da ballo e la satira, la favola e il mimo, la leggenda e l'epopea. In questa compagnia, l'epopea assume lineamenti affatto nuovi; e acquista a tratti un carattere pungente e pieno di effetto, che era del tutto estraneo all'antica poesia epica. Il giullare lascia il tono cupo e patetico, tragico ed eroico dello *Hildebrandslied*; vuole divertire anche con l'epos, e cerca anche qui l'espressione drastica, l'effetto finale, l'arguzia⁸¹. La *Chanson de Roland*, confrontata coi monumenti della più antica poesia eroica, rivela a ogni passo il gusto popolaresco e piccante del giullare.

Pio Rajna dice di essere giunto quasi alla fine della sua indagine sull'epopea francese, senza sentire neppure una volta il bisogno di servirsi dell'espressione «canto eroico». Karl Lachmann, invece, avrebbe potuto scrivere che, senza quel concetto, non sarebbe stato in grado di dire nulla di essenziale sull'argomento. I romantici avevano scomposto l'epopea in saga e canto, perché

pensavano che nell'epica dei poeti di professione le forze irrazionali della storia non apparissero in forma abbastanza immediata. Ma il nostro tempo preferisce sottolineare nell'epopea, come nell'arte in generale, la capacità cosciente e la cultura, perché intende l'elemento razionale meglio di quello sentimentale e impulsivo. I poemi hanno la loro leggenda, la loro storia eroica: le opere di poesia non vivono solo nella forma che danno loro i poeti, ma anche in quella che dà loro la posterità. Ogni epoca si fa il suo Omero, il suo poema nibelungico, la sua *Chanson de Roland*; essa se li ricrea, in quanto li interpreta secondo il suo modo di sentire. Ma le interpretazioni girano, per così dire, a poco a poco intorno all'opera, piuttosto che avvicinarsi a essa in linea retta. L'interpretazione più tarda non è senz'altro la «più giusta»; ma ogni serio tentativo di interpretazione, dettato dallo spirito vivo del presente, approfondisce ed estende il senso dell'opera. È utile ogni teoria che ci mostra l'epopea da un nuovo punto di vista storicamente valido; perché ciò che più importa non è la verità storica, «quel che realmente è accaduto», ma la conquista di un nuovo, immediato accesso all'oggetto. L'interpretazione romantica della saga e della poesia eroica ha chiarito che i poeti dell'epos, anche quando erano artisti originali, non disponevano della loro materia con assoluta libertà e si sentivano vincolati dalla forma acquisita e tradizionale molto più strettamente dei poeti di epoche successive. La teoria dei canti eroici ha messo di nuovo in luce la composizione aperta, per addizioni successive, del poema epico, e ha aperto la via a intendere il suo carattere sociale, richiamando l'attenzione sulla sua origine dai canti guerreschi e celebrativi. Infine la teoria del contributo dei chierici e dei giullari ha messo in luce, da un lato, il suo aspetto popolare e non romantico, e dall'altro, quello ecclesiastico e dotto. Solo dopo tutti questi tentativi di interpretazione era possi-

bile considerare l'epopea come «poesia ereditaria»⁸², che sta nel mezzo fra la libera poesia d'arte e la poesia popolare ligia alla tradizione.

Capitolo sesto

L'organizzazione del lavoro nei conventi

Scomparso Carlo Magno, il centro culturale dell'Impero non è piú la corte. Scienza, arte, letteratura vengono ormai dai conventi; nelle loro biblioteche, nei loro *scriptoria* e nelle loro officine si compie la parte piú importante della produzione intellettuale. Alla loro diligenza e alla loro ricchezza l'arte dell'Occidente cristiano deve la sua prima fioritura. Moltiplicatisi i centri culturali per lo sviluppo dei conventi, le tendenze artistiche cominciano a differenziarsi nettamente. Non si deve credere che i monasteri fossero del tutto isolati; servivano a collegarli, se pur non molto strettamente, la comune dipendenza da Roma, l'influsso generale del monachesimo irlandese e anglosassone e, piú tardi, le congregazioni di riforma degli ordini⁸³. Già il Bédier ha accennato ai loro contatti col mondo laico e alla loro funzione nei pellegrinaggi, in cui fungono da punti d'incontro fra pellegrini, mercanti e giullari. Ma nonostante questi rapporti con l'esterno, i conventi restano unità sostanzialmente autonome, raccolte in se stesse, e piú tenacemente fedeli alle loro tradizioni di quel che non fosse prima la corte, sensibile al variare delle mode, o di quel che sarà, piú tardi, la società borghese.

La regola benedettina prescriveva il lavoro manuale come quello intellettuale, e metteva l'accento soprattutto sul primo. Come il feudo, così il convento cercava di sviluppare per quanto possibile un'economia autar-

chica, producendo tutto il necessario. L'attività dei monaci si estendeva dal lavoro nei campi e negli orti all'artigianato. Fin dal principio i lavori più pesanti furono sbrigati in gran parte dai contadini liberi e dai servi e, più tardi, anche dai frati laici; ma l'artigianato, specie nei primi tempi, era esercitato soprattutto dai monaci; e proprio attraverso l'organizzazione del lavoro artigiano il monachesimo ha esercitato il più profondo influsso sullo sviluppo dell'arte e della cultura medievale. Se la produzione artistica procede in forma più ordinata, con una certa divisione del lavoro, con metodi più o meno razionali, e se anche elementi della classe superiore attendono al suo esercizio, è tutto merito degli ordini monastici. È noto che nei conventi dell'alto Medioevo prevalevano gli aristocratici; certi conventi eran quasi esclusivamente riservati a loro⁸⁴. Così persone che altrimenti non avrebbero mai preso in mano un pennello sporco, uno scalpello o una cazzuola, entrarono direttamente in contatto con le arti figurative. Certo, il disprezzo per il lavoro manuale è ancora molto diffuso nel Medioevo, e l'idea del «signore» resta a lungo inscindibile da quella della vita oziosa; ma non c'è dubbio che ora, contrariamente a quel che accadeva nell'antichità, accanto alla vita signorile, legata a un ozio illimitato, anche la vita laboriosa acquista un suo valore positivo, e questo nuovo atteggiamento verso il lavoro si ricollega, fra l'altro, alla popolarità della vita monastica. Ancora nel tardo Medioevo, nell'etica borghese del lavoro, quale si esprime, ad esempio, negli statuti delle corporazioni, riecheggia lo spirito della regola conventuale. Non si può dimenticare, d'altronde, che nei conventi il lavoro viene ancora considerato, in parte, come penitenza e punizione⁸⁵; e anche san Tommaso parla di *viles artifices* (*Comm. in Polit.*, 3. 1. 4). Di una nobilitazione della vita ad opera del lavoro non è ancora possibile parlare.

Dai monaci l'Occidente ha appreso a lavorare con metodo; l'industria del Medioevo è in gran parte opera loro. Gli artigiani, ancora abbastanza numerosi nelle città come eredi dell'antica industria romana⁸⁶, lavorarono – fino alla rinascita dell'economia urbana – in limiti molto modesti, e diedero uno scarso contributo allo sviluppo delle tecniche industriali. Certo, artigiani specializzati erano attivi anche presso i palazzi reali e nei maggiori feudi; ma essi appartenevano alla casa del re o alla servitù, e il loro lavoro conservava un carattere di attività domestica, ispirata alla tradizione piuttosto che a finalità razionali. Solo nei conventi l'artigianato si svincola dall'ambito domestico. È nei conventi che si apprende a far economia di tempo, a dividere e utilizzare razionalmente la giornata, a misurare lo scorrere delle ore e ad annunciarle col tocco della campana⁸⁷. La divisione del lavoro diventa il principio fondamentale della produzione, mantenuto non soltanto entro la cinta del chiostro, ma in una certa misura anche nei rapporti fra i diversi conventi.

Fuori dei monasteri, l'attività artistica era coltivata soltanto nei domini del re e presso le maggiori corti feudali, e anche là solo nelle forme più semplici. Ed è proprio in questa attività che i conventi si segnarono in modo particolare. Fra i loro più antichi titoli di gloria c'era la copia e l'illustrazione dei manoscritti⁸⁸. L'istituzione delle biblioteche e degli *scriptoria*, che Cassiodoro aveva introdotto a Vivarium, fu imitata dalla maggior parte dei conventi benedettini. Gli amanuensi e i miniatori di Tours, Fleury, Corbie, Treviri, Colonia, Ratisbona, Reichenau, Sant'Albans, Winchester, erano celebri fin dall'alto Medioevo. Presso i benedettini, gli *scriptoria* erano grandi laboratori comuni; presso altri ordini, come i cistercensi e i certosini, piccole celle. La produzione di tipo industriale e l'attività del singolo potevano quindi sussistere l'una accanto all'altra. Sem-

bra inoltre che il lavoro dei copisti e degli alluminatori fosse ovunque specializzato secondo i vari compiti. Si distinguevano, oltre i pittori (*miniatores*), i maestri esperti in calligrafia (*antiquarii*), gli aiutanti (*scriptores*) e i pittori d'iniziali (*rubricatores*). Oltre ai monaci, gli *scriptoria* impiegavano amanuensi salariati, cioè laici che lavoravano un po' a casa propria, un po' in convento. L'illustrazione dei libri era arte monastica per eccellenza; ma i frati si occupavano anche d'architettura, scultura e pittura, erano orefici e smaltisti, tessevano sete e arazzi, istituivano fonderie di campane e legatorie, fabbriche di vetri e di ceramiche. Alcuni monasteri divennero veri e propri centri industriali; e se inizialmente Corbie aveva soltanto quattro officine principali con ventotto operai, già nel secolo IX troviamo a St-Riquier vie intere riservate alle officine degli armaioli, altre ai sel-lai, ai rilegatori, ai calzolai, e così via⁸⁹.

Non solo nell'agricoltura, lavoro fisicamente gravoso, in cui i monaci, crescendo le loro ricchezze, agivano sempre più come proprietari e amministratori e sempre meno come contadini; ma anche negli altri rami della produzione essi sbrigavano solo una parte del lavoro manuale e si dedicavano piuttosto all'organizzazione delle aziende. Si è potuto constatare che, anche della copia dei manoscritti, si occupavano assai meno di quel che si pensasse; e, a giudicare dall'aumento delle biblioteche, non più di un cinquantesimo del tempo complessivo di lavoro di tutti i monaci di un convento era impiegato nella trascrizione dei manoscritti⁹⁰. Frati laici e lavoratori esterni furono certamente impiegati nei mestieri fisicamente faticosi, soprattutto nell'edilizia; in minor misura, nell'artigianato industriale. Ma poiché c'era una continua richiesta da parte delle chiese e delle corti, bisogna ritenere che anche in questo ramo i conventi fossero pronti a impiegare operai e artisti esperti. Oltre i monaci, gli operai liberi e i servi delle corti feu-

dali, ci furono sempre artigiani e artisti che costituivano gli elementi di un mercato libero, benché limitato, del lavoro. Erano girovaghi, che trovavano impiego ora nei conventi, ora nelle sedi vescovili e alle corti feudali, ed è certo che i frati li impiegavano regolarmente. È attestato che l'abbazia di San Gallo e il convento di Saint Emmeran a Ratisbona chiamarono molti artigiani ambulanti per costruire i loro reliquiari. Nei grandi cantieri delle chiese era uso generale chiamare architetti, lapicidi, maestri del legno e del metallo, da paesi vicini e lontani, specialmente da Bisanzio e dall'Italia⁹¹. Ma l'impiego di lavoratori forestieri, se è vera la notizia delle «ricette segrete» gelosamente custodite nei conventi, deve aver suscitato, talvolta, qualche difficoltà. Che questi segreti esistessero o meno, le officine dei conventi non erano soltanto aziende industriali, ma spesso anche sedi di esperimenti e di ricerche tecniche. Alla fine del secolo XI il benedettino Teofilo, nelle sue note (*Schedula diversarum artium*), poteva descrivere tutta una serie di invenzioni fatte nei conventi, come la produzione del vetro, le vetrate dipinte a fuoco, le misture dei colori a olio e così via⁹².

Del resto, anche gli artisti e gli artigiani ambulanti uscivano in gran parte dalle officine dei monasteri, che erano le «scuole d'arte» di allora e curavano specialmente l'addestramento dei giovani⁹³. In molti conventi, come Fulda e Hildesheim, si istituirono laboratori artigiani, destinati a istruire la mano d'opera necessaria tanto ai conventi e ai vescovadi, quanto ai feudi e alle corti⁹⁴. Ottima scuola d'arte fu il convento di Solignac, fondato da sant'Eligio, il più celebre orafo del secolo VII. Un altro alto ecclesiastico che, a quanto si dice, si rese benemerito anche come educatore di artefici, fu il vescovo Bernward: illuminato patrono dell'architettura e della lavorazione del bronzo, ideò le porte di bronzo per la cattedrale di Hildesheim. Di altri ecclesiastici, meno

altolocati, che furono artisti, spesso non sappiamo che i nomi, ignorando completamente il loro contributo personale all'arte del Medioevo. Nel caso del monaco Tuotilo le notizie si sono condensate nella leggenda di un artista, ma è stato osservato che si tratta di una pura e semplice personificazione della vita artistica del convento di San Gallo, e di un *pendant* medievale del mito greco di Dedalo⁹⁵.

Importantissimo è il contributo dei monaci allo sviluppo dell'architettura sacra. Fino alla fioritura delle città, quando sorgono i cantieri delle cattedrali, essa è quasi interamente in mano di ecclesiastici, anche se si può supporre che gli artisti e gli operai addetti alla costruzione delle chiese non fossero tutti frati. Comunque, a capo delle maggiori imprese architettoniche troviamo quasi sempre ecclesiastici; anche se, con ogni probabilità, essi furono i fabbricieri piuttosto che gli architetti⁹⁶. L'attività edilizia dei singoli conventi era troppo discontinua, perché i monaci, legati a determinati chiostri, potessero scegliere la professione di architetto. Essa era aperta solo ai laici, liberi nei loro movimenti. Ma anche qui vi sono eccezioni. È noto, per esempio, che il monaco Hilduard fu architetto della chiesa abbaziale del Saint-Père a Chartres. Sappiamo pure che san Bernardo di Clairvaux mise a disposizione di altri conventi un frate del suo ordine, l'architetto Achard; e Isembert, il costruttore della cattedrale di Saintes, gettò ponti, oltre che in quella città, a La Rochelle e in Inghilterra⁹⁷. Ma siano stati questi casi più o meno frequenti, le arti minori, meno gravose, rispondevano assai meglio dell'architettura allo spirito del lavoro monastico.

La sopravvalutazione del contributo monastico alla storia dell'arte risale al romanticismo, e fa parte di quella leggenda del Medioevo che sopravvive ancora oggi, e che rende difficile accostarsi spregiudicatamente alla realtà storica. La formazione delle grandi chiese medie-

vali fu interpretata romanticamente, come quella dei poemi eroici. Si volle applicare anche qui il principio di quell'accrescimento organico, quasi vegetale, che si credeva di riconoscere nella poesia popolare; anche in questo campo si contestò ogni progetto specifico e ogni linea direttiva; e si negò l'esistenza di architetti a cui si potessero attribuire quelle fabbriche, così come si negava, per i poemi epici, l'esistenza di un poeta individuale. In altre parole, si voleva considerare decisiva nell'arte, non la sapienza e la meditazione dell'artista, ma l'opera ingenua e puramente tradizionale dell'artigiano. Alla leggenda romantica del Medioevo appartiene anche l'anonimato dell'artista. Nel suo ambiguo atteggiamento di fronte all'individualismo moderno, il romanticismo presentava la creazione anonima come il segno della vera grandezza, e indugiava con speciale amore sull'immagine dell'ignoto frate che creava l'opera sua unicamente a gloria di Dio, nell'ombra della sua cella e senza minimamente curarsi della propria personalità. Ma, con buona pace dei romantici, quando ci è noto qualche nome d'artista medievale, si tratta quasi esclusivamente di monaci, e i nomi scompaiono proprio quando l'esercizio dell'arte passa dalle mani dei chierici in quelle dei laici. La spiegazione è semplice: erano i chierici a decidere se il nome di un artista dovesse comparire su un monumento d'arte sacra, e naturalmente davano la preferenza ai religiosi. Ma anche i cronisti che solevano annotare quei nomi, e che eran tutti monaci, si curavano di menzionare un artista solo quando si trattava di un confratello. Certo se si pensa all'antichità classica o al Rinascimento, salta all'occhio il carattere impersonale dell'opera d'arte e la discrezione dell'artista medievale. Perché, anche quando si fa il nome d'un artista e questi collega alla propria opera un'ambizione personale, è estraneo, a lui come al suo tempo, il concetto dell'originalità. Ma il romanticismo esagera quando parla

di un'arte medievale essenzialmente anonima. La miniatura, in tutto il corso del suo sviluppo, fornisce innumerevoli esempi di opere firmate⁹⁸. Per i monumenti architettonici medievali, nonostante il gran numero di opere distrutte e di documenti smarriti, si sono potuti accertare venticinquemila nomi⁹⁹. Ma non si deve dimenticare che, dove le iscrizioni fanno seguire al nome il predicato *fecit*, molto spesso s'intende, secondo lo stile medievale, il fabbricere o il committente, e non già l'architetto; vescovi, abati e altri dignitari ecclesiastici, a cui si attribuiscono queste costruzioni, non sono per lo piú che i «presidenti del comitato», e non gli architetti, né i dirigenti del cantiere¹⁰⁰.

Ma quale che fosse la parte dei religiosi nella costruzione delle loro chiese, e comunque fosse distribuito il lavoro tra monaci e laici, le varie funzioni potevano dividersi fino a un certo limite. Può darsi che il capitolo del duomo o la fabbriceria del convento decidesse collegialmente sulla sorte dei progetti, e forse i lavori artigiani nel loro complesso erano compiuti dai membri di un gruppo che operava collettivamente; ma i singoli atti del processo creativo potevano essere compiuti soltanto da pochi artisti consapevoli dei loro fini. Una struttura cosí complicata come una chiesa medievale non poteva sorgere al modo di una canzone popolare, che, in ultima analisi, proviene anch'essa da un individuo, anche se ignoto, ma nasce senza un disegno e si accresce, come un cristallo, per addizioni esterne. Non è tanto l'idea dell'opera d'arte come creazione collettiva che è romantica e scientificamente incontrollabile: anche l'opera del singolo artista risulta dai contributi di piú facoltà intellettuali, in parte indipendenti, la cui fusione è spesso fittizia ed esteriore. Ingenua e romantica è l'idea che un'opera d'arte, fin nei suoi ultimi elementi, sia la creazione indifferenziata di un gruppo, e non abbia bisogno di un piano unitario e consapevole, per quanto soggetto a mutamenti.

Capitolo settimo

Feudalesimo e arte romanica

L'arte romanica fu monastica, ma anche aristocratica. È forse qui che si rispecchia nel modo piú evidente la solidarietà spirituale fra clero e nobiltà. Come le cariche sacerdotali nell'antica Roma, cosí nella Chiesa medievale i posti piú importanti erano riservati ai membri dell'aristocrazia¹⁰¹; ma se abati e vescovi erano intimamente legati alla nobiltà feudale, non era tanto per la loro origine aristocratica, quanto per i loro interessi economici e politici. Essi dovevano i loro beni e la loro potenza allo stesso ordine sociale su cui poggiavano le prerogative dei laici. Fra le due aristocrazie esisteva, se pur non sempre esplicita, una costante alleanza. Gli ordini monastici, i cui abati disponevano di enormi ricchezze e di legioni di sottoposti, e dalle cui file uscirono i papi piú energici, i consiglieri piú autorevoli e i piú pericolosi rivali degli imperatori e dei re, non erano meno estranei e distanti dalle masse di quel che non fosse la nobiltà laica. Il loro costume feudale mutò soltanto per l'influsso ascetico della riforma cluniacense; ma di un orientamento piú democratico non si può parlare che dopo la fondazione degli ordini mendicanti. I conventi, in mezzo alle loro vaste terre, sui declivi dei monti che dominano il paese, con le loro muraglie scoscese, massicce, a guisa di baluardi, sono inaccessibili come le fortezze e i castelli dei principi e dei baroni: nulla di piú naturale che anche

l'arte prodotta nei conventi corrisponda allo spirito della nobiltà secolare.

La nuova nobiltà, che si è sviluppata dall'aristocrazia dei guerrieri e funzionari franchi, e che alla fine del secolo IX, è già completamente feudalizzata, si pone ora alla testa della società e diventa l'unico potere effettivo. Gli antichi funzionari del re sono diventati una potente, superba, riottosa nobiltà ereditaria, ormai dimentica della sua origine burocratica, con privilegi che sembrano risalire a tempi immemorabili. Nel corso degli anni, il rapporto col re si è completamente invertito; in origine la corona era ereditaria e ogni sovrano poteva scegliere a suo talento consiglieri e funzionari; ora invece è ereditario il privilegio della nobiltà, e sono i re a essere eletti¹⁰². Gli stati romano-germanici dell'alto Medioevo si trovavano di fronte a difficoltà in parte già sensibili nella tarda antichità, e che fin d'allora si era cercato di superare con misure tendenzialmente feudali, quali il colonato, i tributi in natura, le funzioni fiscali affidate dallo stato ai proprietari di terre. La mancanza del denaro necessario a mantenere un conveniente apparato amministrativo e un esercito efficiente, il pericolo delle invasioni e la difficoltà di difendere regioni molto estese esistevano fin dagli ultimi tempi di Roma; nuove difficoltà si aggiunsero nel Medioevo per la mancanza di funzionari esperti, per il maggiore e costante pericolo di attacchi e la necessità, soprattutto contro gli Arabi, di una nuova arma, la cavalleria corazzata; corpo che, per l'armamento costoso e per l'addestramento piuttosto lento dei nuovi contingenti, imponeva allo stato gravami insopportabili. Il feudalesimo è l'istituzione con cui il secolo IX cercò di risolvere queste difficoltà, soprattutto quella di creare un esercito di cavalieri pesantemente armati. In mancanza di altri mezzi, il servizio militare venne pagato con la concessione di terre, immunità e diritti sovrani,

come i poteri fiscali e giudiziari; tali privilegi formarono la base del nuovo sistema. Il *beneficium*, cioè il dono occasionale di terre del dominio regale in compenso di servigi resi, o la loro concessione in usufrutto come stipendio per regolari prestazioni burocratiche o militari, esisteva fin dal tempo dei Merovingi. Nuovo è il carattere feudale delle concessioni e il vassallaggio, cioè il rapporto contrattuale e il vincolo di fedeltà, il sistema di servigi e impegni reciproci, il principio della mutua fede e della lealtà personale che subentra ormai all'antica sudditanza. Il feudo, che in origine era solo un possesso in usufrutto per un tempo limitato, nel corso del secolo IX diventa ereditario.

La creazione della cavalleria feudale, con l'investitura ereditaria come base su cui si fonda il servizio, rappresenta una delle innovazioni più rivoluzionarie della storia occidentale; essa trasforma un organo dell'autorità centrale in una potenza a sé, quasi illimitata, entro lo stato. Così finisce la monarchia assoluta del Medioevo. D'ora in poi, il re ha tanto potere quanto gliene danno le sue terre private, e un'autorità di cui potrebbe disporre anche se le avesse in feudo. L'epoca immediatamente successiva ignora lo stato nel senso moderno; ignora l'unità amministrativa, la solidarietà civile, il vincolo giuridico dei sudditi¹⁰³. Il feudalesimo è una piramide sociale che culmina in un punto astratto. Il re guerreggia, ma non governa; governano i grandi proprietari di terre, e non come funzionari e stipendiati, favoriti e *parvenus*, beneficiari e prebendari, ma come signori indipendenti, che fondano i loro privilegi, non sull'autorità che ha dal principe la sua legittima origine, ma unicamente sulla loro effettiva e diretta potenza personale. La casta dominante avoca a sé tutte le prerogative di governo, l'intero apparato amministrativo, tutti i posti di comando nell'esercito, i più alti gradi della gerarchia ecclesiastica, e acquista nello stato un influsso quale

forse nessun'altra classe aveva mai posseduto. Neppure l'aristocrazia greca nel suo massimo fiore assicurava ai suoi membri tanta libertà personale quanta ne offrì ai signori feudali l'indebolita monarchia dell'alto Medioevo. A ragione i secoli dominati da questa nobiltà sono stati chiamati l'epoca aristocratica della storia europea¹⁰⁴; in nessun altro periodo le forme della civiltà occidentale dipesero così esclusivamente dalle concezioni, dagli ideali sociali e dall'orientamento economico di un solo ceto relativamente ristretto.

Nell'alto Medioevo, nella generale scarsità di denaro e di traffici, quando la proprietà fondiaria costituisce l'unica fonte di reddito e l'unica forma di ricchezza, il feudalesimo è la naturale soluzione dei problemi connessi al governo e alla difesa del paese. Il ritorno alla civiltà rurale, già avviato alla fine dell'antichità, è ormai un fatto compiuto; l'economia è un'economia agricola, la vita è vita di campagna. Le città hanno perso la loro importanza e la loro forza di attrazione; la stragrande maggioranza della popolazione è ridotta a vivere in piccole sedi sparse, isolate l'una dall'altra. Socievolanza urbana, commercio e scambi sono scomparsi; la vita ha assunto forme più semplici, provinciali. L'unità sociale ed economica in cui tutto s'inquadra è la corte feudale; si è disappreso a muoversi entro confini più vasti, a pensare in categorie più comprensive. Poiché mancano per lo più denaro e traffici, città e mercati, non resta che rendersi indipendenti dall'esterno e rinunciare tanto all'acquisto di prodotti forestieri quanto alla vendita dei propri. Si determina così una situazione in cui si può dire che manchi ogni stimolo a produrre più di quanto richiedano i propri bisogni. È noto che Karl Bücher ha chiamato questo sistema «economia domestica chiusa» e l'ha caratterizzata come un'autarchia del tutto priva di denaro e di scambi¹⁰⁵. Come sappiamo, un quadro così rigido non corrisponde interamente alla realtà; la tesi di

un'economia puramente domestica e autosufficiente si è dimostrata, per il Medioevo, insostenibile¹⁰⁶, e a ragione si è proposta la formula di «economia senza mercati» piuttosto che di «economia senza scambi»¹⁰⁷. Ma il Bücher non ha fatto che accentuare i caratteri dell'economia medievale, senza peraltro inventarli; perché nessuno può contestare nell'epoca feudale la tendenza all'autarchia. È di regola consumare i beni là dove sono stati prodotti, benché sussistano molte eccezioni e gli scambi non cessino mai del tutto. In ogni caso, è perfettamente legittimo distinguere, secondo l'indicazione di Marx, la produzione dell'alto Medioevo, limitata al consumo, dalla più tarda produzione di merci; e la categoria dell'«economia domestica chiusa», concepita come tipo ideale e non come realtà concreta, si rivela indispensabile alla caratterizzazione dell'economia feudale.

Il tratto più caratteristico di questa economia, e quello per cui essa può culturalmente orientare lo spirito del tempo, è senza dubbio la mancanza di ogni stimolo alla sovrapproduzione, e quindi la fedeltà ai metodi tradizionali e al ritmo consueto della produzione, senza invenzioni tecniche o innovazioni organizzative. È stato osservato¹⁰⁸ – che essa è una pura «economia di spesa», che tanto produce quanto consuma e come tale non ha idea del risparmio e del lucro, non sa di calcoli né di speculazioni, e ignora il metodico impiego delle forze disponibili. Al tradizionalismo e all'irrazionalismo di questa economia corrisponde la staticità delle forme sociali e l'irrimovibilità delle barriere fra i diversi ceti. Gli «stati» in cui la società è divisa appaiono non solo ragionevoli, ma anche voluti da Dio, e non c'è praticamente nessuna possibilità di elevarsi da uno «stato» all'altro; ogni tentativo di superare i confini fra le classi equivale alla ribellione contro una legge divina. Il principio della concorrenza intellettuale, l'ambizione di sviluppare e affermare la propria individualità, non potrebbe sorgere in una

società irrigidita nelle sue caste, come il principio della concorrenza commerciale in un'economia senza mercati, senza premi di produzione, senza prospettive di guadagno. Alla staticità economica e sociale corrisponde anche nella scienza, nell'arte, nella letteratura, un rigido, immobile conservatorismo, fermo ai valori riconosciuti. Lo stesso principio di immobilità che fissa l'economia e la società alle loro tradizioni, rallenta anche lo sviluppo del pensiero scientifico e dell'esperienza artistica, e imprime alla storia dell'arte romanica quell'andamento calmo, quasi pesante, che per quasi due secoli impedirà ogni vero mutamento stilistico. E come nell'economia è affatto assente lo spirito del razionalismo, l'idea di una produzione metodica e l'attitudine al calcolo e alla speculazione, come nella vita pratica si trascura generalmente l'esattezza delle cifre e delle date, la precisazione delle quantità, così il pensiero ignora totalmente le categorie che si fondano sui concetti di merce, moneta e profitto. All'economia precapitalistica e prerazionalistica corrisponde uno spirito preindividualistico, tanto più facile da spiegare, in quanto l'individualismo implica il principio della concorrenza.

Il concetto di progresso è del tutto ignoto all'alto Medioevo, che, insensibile al valore del nuovo, cerca di conservare fedelmente l'antica tradizione. E non solo gli è estraneo il concetto di progresso proprio della scienza moderna¹⁰⁹, ma anche nell'interpretazione di verità note e garantite dall'autorità, quel che più importa non è l'originalità dell'interpretazione, ma la conferma e il consolidamento delle verità stesse. Senza scopo e senza senso appare lo sforzo di riscoprire quel che è già stato trovato, di dare una nuova forma a ciò che già ne ha una, di interpretare diversamente la verità. I valori supremi sono fissi e chiusi in forme definitive: sarebbe tracotanza volerle mutare. Lo scopo è il possesso dei valori, non la fecondità dello spirito. È un'epoca ferma, sicura

in se stessa, di robusta fede, che non dubita delle sue verità e delle sue leggi morali, non conosce dissidi spirituali né conflitti di coscienza, non sente desiderio del nuovo, né sazietà del vecchio. In ogni caso essa non favorisce né sollecita pensieri e inclinazioni del genere.

La Chiesa dell'alto Medioevo, plenipotenziaria e mandataria della classe dominante in tutti i problemi spirituali, soffocò in germe ogni dubbio sull'assoluta validità dei comandamenti e dei precetti che scaturivano dall'idea che questo mondo è voluto da Dio e garantivano l'ordine esistente. La cultura, in cui ogni aspetto dell'esistenza era in diretto rapporto con la fede e le verità soteriologiche, era caratterizzata dalla dipendenza di tutta la vita spirituale – dell'arte e della scienza, del pensiero e della volontà – dall'autorità della Chiesa. La concezione metafisica e religiosa del mondo, in cui ogni cosa terrena è in rapporto con l'ultraterreno, e ogni cosa umana col divino, dove tutto ha un senso trascendente ed esprime la volontà divina, è utilizzata dalla Chiesa per conferire validità assoluta alla teocrazia gerarchica che si attua nel sacerdozio sacramentale. Dal primato della fede sulla scienza essa derivò il diritto di stabilire d'autorità e inappellabilmente le direttrici e i limiti della cultura. Solo come «cultura autoritaria e coatta»¹¹⁰, solo sotto la minaccia di sanzioni, quali poteva infliggere la Chiesa, in possesso di tutti gli strumenti di salvezza, poteva svilupparsi e affermarsi una visione del mondo così conchiusa e omogenea come quella dell'alto Medioevo. Gli angusti limiti posti dal feudalesimo, con l'aiuto della Chiesa, al pensiero e alla volontà del tempo, spiegano l'assolutismo del sistema metafisico, che si opponeva brutalmente a ogni manifestazione filosofica originale, come il sistema sociale a ogni libertà; e imponeva al mondo dello spirito gli stessi principî d'autorità e di gerarchia che si esprimevano nelle forme dell'assetto sociale.

Il programma culturale assolutistico della Chiesa si realizza pienamente solo dopo la fine del secolo x, quando si affermano, col movimento cluniacense, un nuovo spiritualismo e una nuova intransigenza intellettuale. Ora il clero, perseguendo i propri fini totalitari, alimenta uno stato d'animo apocalittico di fuga dal mondo e desiderio di morte, mantiene gli animi in un'esaltazione religiosa, predica la fine del mondo e il Giudizio universale, organizza pellegrinaggi e crociate, scomunica re e imperatori. In questo spirito autoritario e militante la Chiesa conduce a termine l'edificazione della civiltà medievale, che solo ora, sullo scorcio del secolo, appare in tutta la sua coerenza e singolarità¹¹¹. Ora sorgono le prime grandi chiese romaniche, le prime grandi creazioni dell'arte medievale in senso stretto. Il secolo xi è un'epoca d'oro per l'architettura sacra, mentre fiorisce la filosofia scolastica, e, in Francia, l'epopea d'ispirazione ecclesiastica. Questo rigoglio intellettuale, e specialmente il fiorire dell'architettura, sarebbe inconcepibile senza l'enorme incremento del patrimonio ecclesiastico. L'epoca delle riforme monastiche è anche il tempo delle grandi donazioni e fondazioni a favore dei conventi¹¹². Non solo cresce la ricchezza dei monasteri, ma anche quella dei vescovati, specialmente in Germania, dove i re cercano di ottenere l'alleanza dei principi della Chiesa contro i vassalli ribelli. Grazie ai loro doni, accanto alle grandi abbazie sorgono le prime cattedrali. In questo periodo, come già sappiamo, i re non hanno residenza stabile, e alloggiano con la loro corte ora presso un vescovo, ora in un'abbazia del regno¹¹³. In mancanza di una capitale, essi non esplicano direttamente alcuna attività edilizia, ma soddisfano la loro passione di costruttori favorendo le iniziative dei vescovi. A ragione, in Germania, si considerano e si chiamano «cattedrali imperiali» le grandi chiese episcopali di quel tempo.

Queste chiese romaniche, in armonia con lo spirito dei fondatori, sono costruzioni imponenti e massicce, espressione di potenza e di mezzi illimitati. Sono state chiamate «fortezze di Dio», e difatti sono grandi, salde e massicce come le fortezze e i castelli di allora: troppo grandi per le comunità dei fedeli. Ma non vengono innalzate per i credenti, bensì a gloria di Dio, e, come le costruzioni sacre dell'antico Oriente, e nessun'altra architettura nella stessa misura, assolvono una funzione rappresentativa. Anche Santa Sofia era immensa, ma la sua grandezza aveva un certo qual fondamento pratico, poiché essa era la primaziale di una metropoli; mentre le chiese romaniche sorgono tutt'al più in cittadine piccole e tranquille, dato che non ci sono più grandi città in Occidente.

Sarebbe facile ricondurre, non solo le proporzioni, ma anche le forme grevi, ampie e possenti dell'architettura romanica, alla potenza politica dei loro costruttori, e considerarle come l'espressione di un aspro dominio di classe e di un inflessibile spirito di casta. Ma ciò significherebbe confondere le cose anziché spiegarle. Se si vuol comprendere la solennità dell'arte romanica, il suo volume opprimente, la sua calma severità, bisognerà pensare al suo «arcaismo», al suo ritorno alle forme semplici, stilizzate, geometriche: fenomeno che è in rapporto con circostanze molto più concrete e tangibili del generale orientamento autoritario del tempo. L'arte del periodo romano è più semplice e omogenea, meno eclettica e differenziata di quella dell'epoca bizantina o carolingia, sia perché non è più arte aulica, sia perché, fin dal tempo di Carlo Magno, le città dell'Occidente, soprattutto in seguito alla penetrazione degli Arabi nel Mediterraneo e alla interruzione del commercio fra Oriente e Occidente, hanno subito un ulteriore regresso.

Ciò significa, in altre parole, che la produzione artistica non dipende più dal gusto raffinato, e mutevole

della corte, né dallo spirito inquieto della città. Per molti aspetti essa è forse più rozza e primitiva della produzione artistica dell'epoca immediatamente precedente, ma contiene un numero molto minore di elementi inassimilati, o non sufficientemente elaborati, dell'arte bizantina e, soprattutto, dell'arte carolingia. Non parla più il linguaggio della passiva imitazione, ma quello di un rinnovamento religioso.

Abbiamo di nuovo a che fare con un'arte dove il sacro e il profano quasi si confondono, e di fronte alla quale i contemporanei non potevano sempre rendersi conto della differenza tra il fine ecclesiastico e il fine mondano. In ogni caso, essi sentivano molto meno nettamente di noi la frattura tra le due sfere, anche se, in quest'epoca relativamente tarda, non si può più parlare di una perfetta sintesi di arte, vita e religione, come voleva il romanticismo. Perché, sebbene il Medioevo cristiano fosse molto più profondamente e ingenuamente religioso dell'antichità classica, tuttavia il rapporto fra vita religiosa e vita sociale era più stretto presso i Greci e i Romani che presso i popoli cristiani del Medioevo. L'antichità era più vicina ai tempi preistorici almeno in questo, che per essa stato, stirpe e famiglia non significavano soltanto gruppi sociali, ma unità culturali ed enti religiosi. I cristiani del Medioevo invece distinguevano già le forme naturali della vita associata dai rapporti trascendenti della religione¹¹⁴. L'unificazione *a posteriori* dei due ordini nell'idea dello stato voluto da Dio non fu mai così intima da far sì che i gruppi politici e i vincoli del sangue acquistassero un carattere religioso nella coscienza del popolo.

La natura sacrale dell'arte romanica non significa che la vita del tempo fosse penetrata di religiosità in tutte le sue manifestazioni (ciò che non corrisponderebbe affatto alla realtà); essa si spiega piuttosto con la situazione prodottasi in seguito al disgregamento della società

di corte, delle amministrazioni municipali e del potere centrale: disgregamento che ha fatto della Chiesa pressoché la sola committente di opere d'arte. A ciò si aggiunga che, in seguito alla totale clericalizzazione della cultura, l'arte era considerata non piú come un oggetto di godimento estetico, ma anch'essa come «servizio di Dio, offerta, sacrificio»¹¹⁵. Qui il Medioevo è piú vicino dell'antichità classica alla mentalità primitiva. Ma ciò non vuol dire che il linguaggio dell'arte romanica fosse piú comprensibile alle masse di quello dell'antichità o dell'alto Medioevo. Se l'arte carolingia, dipendendo dal gusto raffinato della corte, era estranea al popolo, ora l'arte è il patrimonio di una aristocrazia ecclesiastica, che, per quanto piú vasta della cerchia dei letterati palatini intorno a Carlo Magno, non comprende neppure tutto il clero. Come strumento della propaganda ecclesiastica suo compito è quello di ispirare alle folle una religiosità solenne ma tutto sommato indeterminata. Gli ingenui fedeli non potevano certo comprendere o apprezzare il simbolismo spesso difficile o la raffinatezza formale delle scene sacre. Benché piú sobrie e suggestive, le forme romaniche non erano piú popolari o piú ingenuie di quelle della piú antica arte cristiana. La semplificazione delle forme non implicava nessuna concessione al gusto e alla possibilità di comprensione delle masse, ma si ricollegava all'orientamento estetico di una classe dominante piú fiera della propria autorità che della propria cultura.

Conforme al ritmico avvicinarsi degli stili, dopo il geometrismo delle origini e il naturalismo della tarda antichità, l'astrazione paleocristiana e l'eclettismo carolingio, l'arte romanica torna a un formalismo lontano dalle apparenze naturalistiche. La civiltà feudale, essenzialmente antiindividualistica, predilige anche nell'arte ciò che è generale e uniforme; e tende a un'immagine del mondo in cui tutto è tipico: le fisionomie come i pan-

neggi, le grandi mani gesticolanti come gli alberelli a forma di palma e le rocce che paiono di latta. Questa tipicità e monumentalità dell'arte romanica si affermano nell'esaltazione della forma cubica e nell'inserimento della plastica nell'architettura. Le sculture delle chiese romaniche sono membri dell'edificio, pilastri e colonne, parti integranti dei muri o del portale. La cornice architettonica è essenziale per le figure. Non solo animali e fogliami, ma anche la forma umana adempie a una funzione ornamentale nel complesso dell'opera; si piega e si torce, si stende e si contrae, secondo il posto assegnatole. La subordinazione di ogni particolare è così rilevante, che è difficile distinguere fra arte pura e arte applicata, fra l'opera dello scultore e quella dell'artigiano¹¹⁶. Anche qui è facile istituire un parallelo con le forme politiche. E sarebbe semplicissimo riferire allo spirito autoritario del tempo la funzionale coerenza degli elementi di un edificio romanico e la loro subordinazione all'unità architettonica, e ricondurre l'una e l'altra a quel principio unitario che domina la società e s'incarna in organismi collettivi come la Chiesa universale e gli ordini monastici, il feudalesimo e l'economia curtense. Ma una simile interpretazione cadrebbe facilmente in un equivoco. Le sculture di una chiesa romanica «dipendono» dall'architettura in tutt'altro senso che i contadini e i vassalli dal feudatario.

Senza dubbio il rigorismo formale e l'astrazione dalla realtà sono le caratteristiche principali dello stile romanico: ma non sono le sole. Come in filosofia c'è una tendenza mistica operante accanto alla scolastica, come fra i monaci lo spirito militante non esclude l'inclinazione alla vita contemplativa e, nella riforma degli ordini, accanto al rigido dogmatismo si esprime una religiosità impetuosa, indomabile, portata all'estasi; così nell'arte, accanto al formalismo e alla tipologia astratta si afferma una corrente di veemente espressionismo. Ma questa

maggior libertà nello stile romanico si manifesta soltanto nella seconda metà dell'epoca, quando, nel secolo XI, l'economia rinasce e si rinnova la vita delle città¹¹⁷. Per quanto sostanzialmente modesti, questi inizi preannunziano un mutamento che apre la via all'individualismo e al liberalismo moderno. Da principio, esteriormente, non muta gran che: la tendenza fondamentale dell'arte resta antinaturalistica e ieratica. Eppure un primo passo verso la dissoluzione dei vincoli medievali si compie proprio in questo secolo XI così straordinariamente fecondo, con le sue nuove città e mercati, i suoi nuovi ordini e scuole, le prime crociate e i primi stati normanni, gli inizi della scultura monumentale cristiana e i prodromi dell'architettura gotica. Non a caso questo fervore di vita coincide proprio con l'epoca in cui l'autarchia economica dell'alto Medioevo, dopo una stabilità plurisecolare, comincia a cedere il passo a un'economia di traffici.

Nell'arte il mutamento è lentissimo. La statuaria è bensì cosa nuova, dimenticata dopo il tramonto della civiltà antica; ma il suo linguaggio formale rimane essenzialmente legato alle convenzioni della più antica pittura romanica; e quanto al protogotico normanno del secolo XI, è giustamente considerato come una varietà del romanico. Ma il verticalismo architettonico e il vigore espressivo delle figure non lasciano dubbi circa la tendenza a un'arte più dinamica. Nelle deformazioni con cui si cerca di raggiungere l'effetto – alterazione delle proporzioni naturali, ingrandimento eccessivo delle parti espressive del volto e del corpo, soprattutto degli occhi e delle mani, esagerazione dei gesti, profondità ostentata degli inchini, braccia scagliate in alto e gambe incrociate come in una danza – non si tratta più semplicemente del fenomeno che, come è stato affermato, sarebbe presente in ogni arte primitiva, e per cui «le parti del corpo in cui più si manifestano la volontà e il sentimento

sono rappresentate come piú grandi e piú forti delle altre»¹¹⁸. Siamo piuttosto di fronte a un aperto espressionismo dinamico¹¹⁹. L'arte che si getta impetuosamente in questa nuova maniera deriva il suo ardore dallo spiritualismo e dall'attivismo cluniacense. La dinamica del «barocco tardo-romanico» si ricollega a Cluny e alla riforma monastica, come il pathos secentesco ai gesuiti e alla reazione cattolica. Nella plastica e nella pittura, nelle sculture di Autun e Vézelay, Moissac e Souillac, come nelle figure degli evangelisti nell'evangelario di Amiens e in quello di Ottone, si esprime lo stesso spirito di ascetica riforma, lo stesso stato d'animo apocalittico. Gli apostoli e i profeti che si raccolgono intorno a Cristo sui timpani delle chiese, figure snelle, fragili, consunte dall'ardore della fede, gli eletti e i beati, gli angeli e i santi dei Giudizi e delle Ascensioni, sono gli asceti spiritualizzati che i creatori di quest'arte, i pii monaci dei chiostri, si propongono a modello.

Già le grandi composizioni figurate dell'arte tardo-romanica nascono spesso da una sfrenata fantasia visionaria; ma nelle composizioni ornamentali, come nel pilastro zoomorfo dell'abbazia di Souillac, questa fantasia tocca l'astrusità del delirio. Uomini, bestie, chimere, mostri si confondono in un unico fiotto di vita pullulante, in un caotico brulichio di corpi umani e ferini, che per molti aspetti ricorda i viluppi lineari della miniatura irlandese e dimostra che la tradizione di quest'arte non si è ancora spenta; ma dimostra anche come sia mutata dai tempi del suo fiore, e come il rigore geometrico dell'alto Medioevo sia stato travolto dal dinamismo del secolo XI.

Ora soltanto si realizza pienamente ciò che noi intendiamo per arte cristiana e medievale. Ora soltanto è del tutto manifesto il senso trascendente delle immagini. Fenomeni come l'eccessiva lunghezza dei corpi o i gesti spasmodici non possono piú spiegarsi razionalmente,

come l'alterazione paleocristiana dei canoni naturali, logico risultato della gerarchia spirituale delle figure. Allora l'affiorare di un mondo trascendente induceva a deformare il vero, ma le leggi naturali restavano sostanzialmente valide; ora invece esse hanno perso ogni valore e con esse decadono gli antichi ideali di bellezza. Nell'arte paleocristiana le deviazioni dalla realtà sensibile non superavano mai i limiti della possibilità biologica e della correttezza formale; ora queste deviazioni sono del tutto inconciliabili coi criteri classici di verità e di bellezza, e vien meno «ogni specifico valore plastico delle figure»¹²⁰. Il richiamo al trascendente domina ormai al punto che le singole forme non hanno più in sé alcun valore; non sono che simboli e segni. Ed esse non si limitano più a esprimere il mondo trascendente con mezzi negativi, accennando alla realtà soprannaturale dagli squarci aperti nella realtà naturale e negando l'ordinamento di quest'ultima; ma rappresentano l'irrazionale e l'oltremondano in modo positivo e diretto. Se si confrontano queste figure senza peso, nello spasimo dell'estasi, con le robuste, equilibrate, eroiche figure dell'antichità classica – come si è confrontato, ad esempio, il San Pietro di Moissac col Doriforo¹²¹ – appare evidente la peculiarità dell'arte medievale. Di fronte all'arte classica, che si limita esclusivamente alla bellezza fisica, alla realtà sensibile, alla regolarità formale, ed evita ogni accenno agli elementi psichici e intellettuali, l'arte romanica appare unicamente intenta all'espressione dell'anima, e le sue leggi non seguono la logica dell'esperienza sensibile, ma quella della visione interiore. In questo elemento visionario è l'essenza del tardo románico, e si spiegano così la spettrale lunghezza delle figure, il loro atteggiamento contratto, i loro movimenti da marionette.

Il gusto dell'arte romanica per l'illustrazione cresce continuamente; e alla fine non è meno intenso del suo

interesse decorativo. L'inquietudine spirituale si manifesta anche nella progressiva estensione del repertorio figurativo e conduce al saccheggio dell'intero contenuto delle Sacre Scritture. I nuovi soggetti, specie il Giudizio finale e la Passione, caratterizzano, non meno dello stile, lo spirito del tempo. Il tema principe della scultura tardoromanica è il Giudizio universale: il soggetto che essa predilige per le lunette dei portali. Prodotto della psicosi millenaristica, è insieme la piú forte espressione dell'autorità della Chiesa. Qui si giudica l'umanità, che, secondo l'accusa o l'intercessione della Chiesa, viene condannata o assolta. Per intimidire le menti, l'arte non poteva immaginare mezzo piú efficace di questo quadro d'infinito orrore e di eterna beatitudine. La popolarità dell'altro grande soggetto romanico, la Passione, segna una svolta verso l'emozionalismo, anche se la trattazione si mantiene ancora, per lo piú, nei limiti del vecchio stile, impassibile e solennemente rappresentativo. Le «Passioni» romaniche sono a metà strada fra l'antica ripugnanza a rappresentare la sofferenza e l'umiliazione di Dio e la curiosità morbosa che insisterà – piú tardi – sulle piaghe del Salvatore. Per i primi cristiani, educati nello spirito dell'antichità classica, l'immagine del Salvatore morente sulla croce dei delinquenti presentava qualcosa di ostico. L'arte carolingia accetta, sí, la Crocifissione dall'Oriente, ma si rifiuta di mostrare un Cristo tormentato e umiliato; lo spirito feudale non sa conciliare l'altezza divina con la sofferenza fisica. Nelle scene romaniche della Passione, il Crocifisso non pende quasi mai dalla croce, ma vi sta ritto; e di regola è rappresentato con gli occhi aperti, non di rado incoronato, e spesso anche vestito¹²². Quella società aristocratica doveva vincere la propria ripugnanza, non solo religiosa, ma anche sociale, per la rappresentazione del nudo, prima di potersi abituare alla vista del Cristo svestito. Anche piú tardi, l'arte medie-

vale evita di mostrare corpi nudi, se il tema non lo esige espressamente¹²³. Al Cristo eroico e regale, che appare – anche sulla croce – vincitore di ogni cosa transeunte e terrestre, corrisponde l'immagine della Madonna: non è la Madre di Dio col suo amore e col suo dolore, a cui ci abituerà il gotico, ma una celeste regina superiore a ogni cosa umana.

La gioia con cui l'arte romanica piú tarda può immergersi nell'illustrazione di una materia epica, si manifesta nel modo piú immediato nell'Arazzo di Bayeux, opera che, per quanto destinata a una chiesa, esprime una concezione dell'arte ben diversa da quella ecclesiastica. Esso narra la conquista dell'Inghilterra ad opera dei Normanni, in uno stile mirabilmente fluido, con varietà di episodi e con un sorprendente amore per il particolare aneddótico. Vi si afferma una maniera descrittiva, che, in certo qual modo, precorre la composizione ciclica dell'arte gotica, e che è in netto contrasto con la concezione sintetica del romanico. È chiaro che non si tratta di un prodotto dell'arte monastica, ma di un'opera che esce da una bottega piú o meno indipendente dalla Chiesa. La tradizione che attribuisce il ricamo alla regina Matilde riposa senza dubbio su una leggenda, perché l'opera è stata certamente eseguita da artefici esperti e specializzati; ma la leggenda ci riporta, se non altro, all'origine profana del lavoro. Nessun altro prodotto romanico ci dà un'idea così completa dei mezzi di cui poteva disporre l'arte profana del tempo. Tanto piú deplorabile ci appare la perdita di opere analoghe, che non erano evidentemente conservate con la cura con cui erano conservati i prodotti dell'arte sacra. Non sappiamo quale ampiezza abbia raggiunto la produzione artistica profana; non sarà stata neppure paragonabile a quella ecclesiastica, ma, almeno nell'epoca tardoromanica, a cui appartiene anche l'arazzo di Bayeux, era senza dubbio piú notevole di quel che si

potrebbe supporre a giudicare dai pochi monumenti superstiti.

Quanto sia difficile, sulla base di ciò che possediamo, parlare dell'arte profana di quest'epoca, appare piú che mai dal ritratto, che oscilla, per cosí dire, in una zona incerta fra l'arte sacra e profana. Si ignora ancora il ritratto individualizzante, che sottolinea i tratti personali del modello. Il ritratto romanico non è che una parte di una composizione rituale o di un monumento; lo troviamo nelle immagini dedicatorie delle Bibbie manoscritte, o nei sepolcri delle chiese. Ma l'immagine dedicatoria, che, oltre al committente o al promotore del manoscritto, rappresenta spesso anche l'amanuense e il pittore¹²⁴, apre la via, pur nella sua solennità, a un genere molto personale, benché, per ora, trattato schematicamente: l'autoritratto. Ancor piú evidente è l'intimo contrasto nei ritratti scolpiti dei monumenti funebri. Nell'arte cimiteriale dei primi cristiani la persona del defunto, o non compariva affatto, o solo con estrema discrezione; nei sepolcri romanici è l'oggetto principale della rappresentazione¹²⁵. Lo spirito di casta della società feudale si oppone ancora all'accentuazione dei caratteri individuali, pur cominciando ad accettare l'idea del monumento personale.

¹ M. DVOŘÁK, *Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924.

² OSKAR WULFF, *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet*, 1907; ID., *Die Kunst des Kindes*, 1927.

³ WILHELM NEUSS, *Die Kunst der alten Christen*, 1926, pp. 117-118. Riproduzione in H. PIERCE - R. TYLER, *L'Art byzantin*, II, 1934, tav. 143.

⁴ Cfr. E. VON GARGER, *Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst. Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1932-33, p. 104.

⁵ M. DVOŘÁK, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918, p. 32 (qui in connessione con la tarda arte carolingia).

⁶ RUDOLF KOEMSTEDT, *Vormittelalterliche Malerei*, 1929, *passim*. Cfr. per quanto segue, pp. 14-18 e 20-23.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ HENRI PIRENNE, *Le mouvement économique et social*, in *Histoire du Moyen Age*, ed. da G. GLOTZ, VIII, 1933, p. 20.

⁹ STEVEN RUNCIMAN, *Byzantine Civilisation*, 1933, p. 204.

¹⁰ LUJO BRENTANO, *Die byzantinische Volkswirtschaft*, «Schmollers Jahrbuch», XLI, 1917, fasc. 2, p. 29.

¹¹ GEORG OSTROGORSKY, *Die wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungsgrundlagen des byzantinischen Reiches*, «Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte», XXII, 1929, p. 134.

¹² RICHARD LAQUEUR, *Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches*, in *Probleme der Spätantike*. 17. Deutscher Historikertag, 1930, p. 10.

¹³ J. B. BURY, *History of the Later Roman Empire*, I, 1889, pp. 186-87.

¹⁴ GEORG GRUPP, *Kulturgeschichte des Mittelalters*, III, 1924, p. 185.

¹⁵ Solo a partire dal sesto secolo si può notare un «indebolimento dell'autorità statale ad opera della nobiltà». H. SIEVEKING, *Mittlere Wirtschaftsgeschichte*, 1921, p. 19.

¹⁶ G. OSTROGORSKY, *Die wirtschaftlichen ecc. cit.*, p. 136.

¹⁷ CHARLES DIEHL, *La Peinture byzantine*, 1933, p. 41. Cfr. anche EMILE MÂLE, *Art et artistes du moyen âge*, 1927, p. 9.

¹⁸ C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, I, 1925, p. 231.

¹⁹ N. KONDAKOFF, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, I, 1886, p. 34.

²⁰ R. KOEMSTEDT, *Vormittelalterliche Malerei cit.*, p. 28.

²¹ L. BRENTANO, *Die byzantinische Volkswirtschaft cit.*, pagine 41-42.

²² Cfr. E. J. MARTIN, *A History of Iconoclastic Controversy*, 1930, pp. 18-21.

²³ Citato da KARL SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und ihre Freiheit*, 1890, p. 7.

- ²⁴ G. GRUPP, *Kulturgeschichte des Mittelalters* cit., I, 1921, p. 352.
- ²⁵ CARL BRINKMANN, *Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, 1927, p. 24.
- ²⁶ O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, 1911, p. 13; CARL NEUMANN, *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, «Historische Zeitschrift», 1903, p. 222.
- ²⁷ K. SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit ecc.* cit., p. 241.
- ²⁸ LOUIS BRÉHIER, *La Querelle des images*, 1904, pp. 41-42; E. J. MARTIN, *A History of Iconoclastic Controversy* cit., pp. 28, 54.
- ²⁹ Cfr. O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology* cit., pp. 14-15; O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, 1918, p. 363.
- ³⁰ C. DIEHL, *La Peinture byzantine* cit., p. 21.
- ³¹ SCHUCHHARDT, *Alteuropa* cit., pp. 265 sgg.
- ³² VITZTHUM-VOLBACH, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, 1924, pp. 15-16.
- ³³ GEORG DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst*, I, 4^a ed., 1930, p. 15.
- ³⁴ ALFONS DOPSOH, *Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit*, 1912-13. ID., *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung*, 1918-24.
- ³⁵ KUNO MEYER, *Bruchstücke der älteren Lyrik Irlands*, «Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaft, Philosophisch-Historische Klasse», 1919, n. 7, p. 65.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 66.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 68.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 4.
- ³⁹ ELEANOR HULL, *A Text Book of Irish Literature*, I, 1906, pp. 219-20.
- ⁴⁰ Citato da P. W. JOICE, *A Social History of Ancient Ireland*, II, 1913, p. 503.
- ⁴¹ A. DOPSCH, *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen* cit., I, pp. 103, 185-87.
- ⁴² FERDINAND LOT, *La Fin du monde antique et le début du moyen âge*, 1927, p. 421.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 411.
- ⁴⁴ A. DOPSCH, *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen* cit., II, p. 98.
- ⁴⁵ HENRI PIRENNE, *A History of Europe from the Invasion to the XVI Cent.*, 1939, p. 69.
- ⁴⁶ SAMUEL DILL, *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age*, 1926, p. 215.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 224.
- ⁴⁸ F. LOT, *La Civilisation mérovingienne*, in *Histoire du Moyen Age*, ed. da G. GLOTZ, I, 1928, p. 362.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 380.
- ⁵⁰ H. PIRENNE, *A History of Europe* cit., p. 58.

- ⁵¹ *Ibid.*, pp. 111-12.
- ⁵² F. LOT, *La Fin du monde antique ecc. cit.*, p. 438.
- ⁵³ GASTON PARIS, *Esquisse historique de la littérature française au moyen âge*, 1907, p. 75.
- ⁵⁴ C. H. BECKER, *Vom Werden und Wesen der islamischen Welt*, «Islamstudien», I, 1924, p. 34.
- ⁵⁵ GEORG DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst cit.*, p. 63.
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.
- ⁵⁷ H. GRÄVEN, *Die Vorlage des Utrechtspsalters*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXI, 1898, pp. 28 sgg.
- ⁵⁸ ROGER HINKS, *Carolingian Art*, 1935, p. 117.
- ⁵⁹ GEORG SWARZENSKI, *Die karolingische Malerei und Plastik in Reims*, «Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902.
- ⁶⁰ LOUIS RÉAU - GUSTAVE COHEN, *L'Art du moyen âge et la civilisation française*, 1935, pp. 264-65; R. HINKS, *Carolingian Art cit.*, p. 109.
- ⁶¹ GEORG DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst cit.*, p. 63.
- ⁶² R. HINKS, *Carolingian Art cit.*, pp. 105, 209.
- ⁶³ ANDREAS HEUSLER, *Die altgermanische Dichtung*, 1929, p. 107; *Id.*, in J. HOOPS, *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, I, 1911-13, p. 459.
- ⁶⁴ HERMANN-SCHNEIDER, *Germanische Heldensage*, I, 1928, pp. 11, 32.
- ⁶⁵ H. M. CHADWICK, *The Heroic Age cit.*, p. 93.
- ⁶⁶ KOBERSTEIN-BARTSCH, *Geschichte der deutschen National-Literatur*, I, 1872, 5^a ed., pp. 17, 41-42.
- ⁶⁷ RUDOLF KOEGEL, *Geschichte der deutschen Literatur*, I, I, 1894, p. 146.
- ⁶⁸ A. HEUSLER, *Die altgermanische Dichtung cit.*, in HOOPS, *Reallexikon*, I, p. 462.
- ⁶⁹ W. P. KER, *Epic and Romance*, 2^a ed., 1908, p. 7.
- ⁷⁰ H. SCHNEIDER, *Germanische Heldensage cit.*, p. 10.
- ⁷¹ A. HEUSLER, *Die altgermanische Dichtung*, p. 153.
- ⁷² JOSEPH BÉDIÉ, *Les Légendes épiques*, I, 1914, p. 152.
- ⁷³ Cfr. «Romania», XIII, p. 602.
- ⁷⁴ PIO RAJNA, *Le origini dell'epopea francese*, 1884, pp. 469-85.
- ⁷⁵ J. BÉDIÉ, *Les Légendes épiques cit.*, III, 1921, pp. 382, 390.
- ⁷⁶ *Ibid.*, IV, 1921, p. 432.
- ⁷⁷ WILHELM HERTZ, *Spielmannsbuch*, 1886, p. IV.
- ⁷⁸ HERMANN REICH, *Der Mimus*, 1903, *passim*.
- ⁷⁹ EDMOND FARAL, *Les Jongleurs en France au moyen âge*, 1910, p. 5.
- ⁸⁰ WILHELM SCHERER, *Geschichte der deutschen Literatur*, 1902, 9^a ed., p. 60.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 61.
- ⁸² H. SCHNEIDER, *Germanische Heldensage cit.*, p. 36.
- ⁸³ C. H. HASKINS, *The Renaissance of the 12th Century*, 1927, p. 33.

⁸⁴ ALOIS SCHULTE, *Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter*, 1910.

⁸⁵ ERNST TROELTSCH, *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*, 1912, p. 118; G. GRUPP, *Kulturgeschichte des Mittelalters* cit., I, p. 109.

⁸⁶ A. DOPSCH, *Wirtschaftlichen und sozialen Grundlagen*, II, p. 427.

⁸⁷ LEWIS MUMFORD, *Technics and Civilization*, 1934, p. 13; cfr. WERNER SOMBART, *Der moderne Kapitalismus*, II, I, 1924, 6^a ed., p. 127; H. SIEVEKING, *Wirtschaftsgeschichte*, II, 1921, p. 98.

⁸⁸ Cfr. per quanto segue J. W. THOMPSON, *The Medieval Library*, 1939, pp. 594-99, 612.

⁸⁹ P. BOISSONADE, *Le Travail dans l'Europe chrétienne au moyen âge*, 1921, p. 129.

⁹⁰ G. G. COULTON, *Medieval Panorama*, 1938, p. 267.

⁹¹ J. KULISCHER, *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte*, I, 1928, p. 75.

⁹² *Ibid.*, pp. 70-71.

⁹³ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné*, I, 1865, p. 128.

⁹⁴ K. T. VON INAMA - STERNEGG, *Deutsche Wirtschaftsgeschichte*, I, 1909, 2^a ed., p. 571.

⁹⁵ JULIUS VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, 1896, p. XIX.

⁹⁶ WILHELM VÖGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, 1894, p. 289.

⁹⁷ *Recueil de textes relatif à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. XII^e-XIII^e siècles, publ. par V. Morlet - P. Deschamps*, 1929, p. XXX.

⁹⁸ F. DE MÉLY, *Les Primitifs et leurs signatures*, 1913.

⁹⁹ ID., *Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvres*, «Revue Archéologique», XI, 1920, p. 291; XII, p. 95.

¹⁰⁰ MARTIN S. BRIGGS, *The Architect in History*, 1927, p. 55.

¹⁰¹ A. SCHULTE, *Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter* cit., p. 221.

¹⁰² HEINRICH VON EICKEN, *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*, 1887, 224.

¹⁰³ E. TROELTSCH, *Die Soziallehren ecc.* cit., p. 242.

¹⁰⁴ JOHANNES BÜHLER, *Die Kultur des Mittelalters*, 1931, p. 95.

¹⁰⁵ KARL BÜCHER, *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I, 1919, pp. 92 sgg.

¹⁰⁶ GEORG VON BELOW, *Probleme der Wirtschaftsgeschichte*, 1920, pp. 178-79, 194 sgg.; A. DOPSCH, *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen* cit., II, pp. 405-6.

¹⁰⁷ H. PIRENNE, *Le mouvement économique* cit., p. 13.

¹⁰⁸ WERNER SOMBART, *Der moderne Kapitalismus*, I, 1916, 2^a ed., p. 31.

¹⁰⁹ J. BÜHLER, *Die Kultur des Mittelalters* cit., pp. 261-62.

¹¹⁰ E. TROELTSCH, *Die Soziallehren ecc. cit.*, p. 223.

¹¹¹ Cfr. OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, p. 262.

¹¹² H. PIRENNE, *A History of Europe cit.*, p. 171.

¹¹³ G. DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst cit.*, p. 73.

¹¹⁴ E. TROELTSCH, *Die Soziallehren ecc. cit.*, p. 215.

¹¹⁵ G. DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst cit.*, p. 73.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹¹⁷ A. FLICHE, *La Civilisation occidentale aux X^e et XI^e siècles*, in *Histoire du Moyen Age*. Ed. da G. GLOTZ, II, 1930, pp. 597-609.

¹¹⁸ ANTON SPRINGER, *Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter*, «Abhandlungen der königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft», VIII, 1883, p. 195.

¹¹⁹ H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland*, 1924, p. 17.

¹²⁰ G. VON LUECKEN, *Burgundische Skulpturen des 11. und 12. Jahrhunderts*, «Jahrbuch der Kunstwissenschaft», 1923, p. 108.

¹²¹ G. KASCHNITZ - WEINBERG, *Spätromische Porträts*, «Die Antike», II, 1926, p. 37.

¹²² G. DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst cit.*, pp. 193-94.

¹²³ JULIUS BAUM, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, 1930, p. 76.

¹²⁴ J. PROCHNO, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei*, I, 1929, *passim*.

¹²⁵ G. DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst cit.*, p. 183.