

Francesco Santi

STATUE A CORTE
GIOCO, CHIACCHIERE E AMORE FRA LE STATUE
(SEC. VIII-XIII)

Cominciando il lavoro che oggi vi presento, ho quasi subito pensato che quello delle statue fosse forse il mio tema più antico. Che cos'è infatti il *corpo risorto*, che la meticolosa teologia del secolo XIII rappresenta, se non una magnifica statua, la riproduzione esatta del nostro corpo nel futuro, nelle giuste misure, nella splendida luce? Il gesto e la comunicazione che a quel corpo meraviglioso sono possibili non contraddicono certo la figura della statua, perché noi ben sappiamo che già gli antichi vollero costruire statue che si muovevano e parlavano. Il Medioevo non fu da meno, se non altro nei desideri, come ci ricordano le teste artificiali e profetiche di Gerberto di Aurillac, le mosche meccaniche di Gervasio di Tilbary, gli automi di Guglielmo di Rubruck¹. Il raffronto tra la statua e il corpo risorto rimarrebbe però di pura immaginazione, se non fosse Tommaso d'Aquino stesso a documentare che l'analogia può essere posta, osservando che l'identità del corpo risorto nella materia non richiede che le singole parti del corpo ritornino esattamente nel luogo in cui erano; ciò infatti neanche avviene quando si rifonde una statua, ottenendone una nuova della quale però nessuno negherà l'identità di materia rispetto a quella originaria. Il corpo risorto è poi posto da Tommaso in relazione ad una statua perfetta, rappresen-

1. M. G. Losano, *Storie di automi. Dalla Grecia alla Belle époque*, Torino 1990, 50-54, ma si veda anche D. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, nuova edizione a cura di G. Pasquali, Firenze 1937, II, 83-85. Numerose sono le leggende relative a Virgilio come costruttore di statue dotate di poteri, delle quali Comparetti dà conto.

tando senza inganno la fisicità della persona, mantenendo quella identità di forma che ogni statua artificiale cerca invano di raccogliere².

L'evento che una sola volta si sperimenta non ha fondamento certo; non si può essere sicuri dell'esistenza di ciò che una sola volta ci appare. Anche la duplicazione che il corpo risorto proclama, ha la funzione di accertare l'uomo a proposito della sua esistenza, che nella ripetizione si emancipa dal sospetto dell'assoluta illusione: è vera solo la cosa che avviene due volte. Non è poi un caso che proprio Tommaso, il grande teologo della resurrezione, della quale tenta una costruzione razionale, sia anche il teologo della fama, per la quale anche dopo la morte l'uomo continua a meritare o demeritare, nella storia, per l'effetto buono o cattivo del ricordo delle sue opere. Questa continuità delle opere dopo la morte, giustifica la duplicità del giudizio, facendo seguire al giudizio personale, immediato e *post mortem*, un giudizio universale, atteso per la fine dei tempi. E per questa ragione, costruire statue dopo Tommaso sarà anche uno dei modi per guadagnare spazio alla propria statua in Paradiso³.

Il Medioevo la pensò sempre così? Ovvero vide sempre con questo favore le statue? Direi proprio di no e anzi direi che questa familiarità con la statua, che noi troviamo riflessa nella figura dei corpi risorti, perenni, invincibili e del tutto esemplari, questa familiarità che ha come corrispettivo il mito della gloria, dove le statue hanno un pieno ruolo, rappresentò solo la soluzione finale, il superamento di un dilemma. Un dilemma per lungo tempo sofferto, che si riassume in questo: da un lato la statua si desidera, perché la storia della verità sembra dover essere storia di una ripetizione plausibile; sull'altro lato la si teme, perché il duplicato, nella finitudine della terra, mette sempre a rischio di inganno e di equivoco. Per quest'altro punto di vista le statue sono *simulacra* e il doppio si pone sempre sulla soglia della contraffazione. Dei due pensieri sulle statue, l'uno compiacente e l'altro aggressivo, fu certamente il secondo quello che all'inizio

2. Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, Suppl. q. 79 art. 2 e 3.

3. Per la teologia della fama in Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, III, q. 59, art. 5, ma si veda anche *In Sent.* IV, q. 47 art. 1 e *In Is.* XXX lectio 3 princ.

dominò il Medioevo, il quale cominciò congedandosi dall'Antichità, così ricca di statue, così incentrata sulle statue, vòlte ad attestare la possibilità delle virtù e la bellezza degli dei. L'altro pensiero (quello compiacente) si accovacciò ai piedi del compare: da una parte si vide l'inganno pagano, dove la perfezione del rappresentato tridimensionale, il fascino dei simulacri, risulta la porta dell'inferno; dall'altra si pregustò il desiderio di verità, che ha bisogno della duplicazione e porta in paradiso. Vi è così una storia semplice della statuaria medievale, che mostra la quantità di sospetti e di cautele prese a proposito delle statue e della somiglianza; accanto ad essa c'è poi una storia più sottile che mostra un'altra zona della cultura che cerca di riappropriarsi delle statue, che ne sente continua la seduzione, anche quando esse si possono quasi solo immaginare.

ALL'INIZIO FU LA REPULSIONE

Ci aiuta a vedere la teoria messa in pratica un racconto della *Vita* di san Colombano dovuto a Giona di Bobbio. Giona ci narra appunto che un giorno il suo eroe si trovò nella necessità di nuovo spazio per accogliere i molti fedeli che volevano seguire la sua regola. Incamminatosi nella foresta,

Colombano trovò una fortezza che era molto saldamente costruita e che si chiamava Luxeuil. Lì c'erano eleganti terme [...] e la vicina foresta abbondava di statue di pietra in gran numero (*imagineum lapidearum densitas ... densabat*), onorate in antico dai pagani con un culto degno di commiserazione e con riti profani che prevedevano l'offerta di sacrifici nel corso di cerimonie abominevoli. La località non era più frequentata se non da una moltitudine di animali e bestie selvatiche, orsi, bufali e lupi⁴.

Al *vir egregius* il luogo piace: tutto quello che i pagani avevano costruito nei pressi delle acque termali è quasi già stato divorato

4. Giona di Bobbio, *Vita Columbani* I.10. Il testo che uso è quello stabilito da B. Krusch, *MGH Scriptores rerum Merovingicarum IV, Hannoverae, Lipsiae 1902* (In usum scholarium, ivi, 1905). Con traduzione italiana, si legge il testo anche in Giona di Bobbio, *Vita di Colombano e dei suoi discepoli*, cur. I. Biffi, M. Granata, Milano 2001, 56-57.

dalla natura. La sua mano completerà la distruzione e là dove vi era *densitas* di statue, vi sarà *multitudo* di monaci, uomini nobili che rendono il vero culto a Dio. Nel racconto di Giona (all'inizio del secolo VII), lo scambio tra monaci e statue, tra terme e monastero, enfatizza la repulsione per il simulacro; le statue sono roba dell'Antichità; roba pagana, insopportabili agli occhi del santo. Il Medioevo reclama qui la loro estraneità.

Colombano e Giona non inventano niente. Nella polemica patristica le statue, come i giochi, esprimono la perversione del paganesimo. La statua è opera del diavolo e il suo reimpiego è faticoso se non impossibile; in certi casi esso può avvenire (tanto che l'immagine di Mercurio Crioforo, portatore dell'agnello, potrà divenire l'immagine di Cristo)⁵, ma nella norma i Padri le statue le hanno combattute con durezza. Più famose al proposito sono forse le invettive di Tertulliano o di Giovanni Crisostomo, ma a noi potrebbe bastare Agostino, con il quarto libro del *De civitate Dei*, per constatare che il disprezzo per le statue Giona lo trova bell'e pronto⁶. Un riscontro banale e rassicurante – che assicura la lunga durata di un insegnamento semplice e chiaro – ce lo offrono poi le *Etimologie* di Isidoro. Qui il lettore è messo in guardia dai *taciturna simulacra*, con un ragionamento che va diritto all'essenziale: non solo le statue sono odiose perché rappresentano idoli o vanità; la loro stessa indole è pericolosa, come rivela la parola che la definisce, perché *simulacrum* viene da *simulo*: esse tendono la trappola della somiglianza, che non è mai verità⁷.

Più che mai le statue dovevano essere temute dai sovrani e dalle loro corti, che del resto più facilmente possono subire la suggestione e le tentazioni della statuaria. Per questo la Bibbia

5. M. de F. Eusébio, «A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor», *Máthesis*, 14 (2005), 9-28.

6. Agostino di Ippona, *De civitate Dei* IV,30-31. Per Tertulliano, *De idolatria*, III,4: «Il diavolo ha introdotto nel mondo gli artisti, i quali fanno le statue e le immagini e tutte le altre rappresentazioni [...] Quando Dio ha detto: "Tu non farai alcuna somiglianza delle cose che sono sul cielo né sulla terra né nel mare", ha proibito ai suoi servi in tutto il mondo di dedicarsi all'esercizio di tali arti».

7. Isidoro di Siviglia, *Etimologiae* VIII,11 (ed. W. M. Lindsay, 1985; il testo si legge ora, con la traduzione italiana a cura di A. Valastro Canale, Torino, 2004, in part. I, 675).

offriva un bel testo, assolutamente adatto alla circostanza. Nabucodonosor era stato turbato da un brutto sogno; lo aveva poi dimenticato ma un mezzo ricordo e il suo sentore lo tormentavano. Tra tutti gli indovini del regno, solo il profeta Daniele era stato in grado di rammentarglielo per intero: il grande sovrano aveva sognato un colosso, «una statua enorme, di straordinario splendore» e «di terribile aspetto». Essa aveva la testa d'oro, le braccia d'argento, il ventre e le cosce di bronzo, le gambe di ferro e i piedi in parte di ferro e in parte di argilla. Un sasso dalla montagna gli era precipitato addosso e l'imponente figura era venuta giù, per essere poi sommerso da una frana di altri sassi, che avevano seguito il primo (Dan. II.31-35). Daniele aveva anche spiegato al re che quel sogno faceva la storia del suo potere, destinato a dividersi e poi a venire meno. L'interpretazione che Gerolamo darà al resoconto di Daniele sarà poi anche più precisa e utile: la profezia non riguardava soltanto la storia di Nabucodonosor e dei suoi immediati successori, ma tutta la storia del mondo, perché essa significava che al potere dei Persiani, sarebbe seguito quello dei Greci e dei Romani, finché poi Cristo e la Chiesa avrebbero sommerso ogni altro potere e la sua statua⁸. Anche Giuseppe Flavio aveva dato un contributo alla chiarificazione del testo di Daniele (che ancora risulterà utile al Medioevo cortese), attestando nelle *Antichità Giudaiche* che Alessandro Magno stesso era stato a Gerusalemme, dove gli era stato fatto leggere il libro di Daniele, per poter riconoscere che proprio a lui si riferiva la profezia del terzo e penultimo impero⁹. Non sta a me dire che le interpretazioni del testo di Daniele si articoleranno su questi pochi elementi che riferisco, sviluppan-

8. Gerolamo, *Commentaria in Daniele* II. 38-40, ma anche versus 21. (PL 25, coll. 503D-4B e 500C). L'inserimento di questo testo nella *Glossa Ordinaria* fece sì che esso costituisse l'interpretazione prevalente del brano di Daniele.

9. Giuseppe Flavio, *Antiquitates Judaicae* (il testo greco è quello edito da B. Niese, Berlin 1892), XI.8.5 (si veda anche Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche* a cura di L. Moraldi, Torino 1998, II, 698-99). Si noti che la diffusione delle versioni latine delle *Antichità* è antica e larga: ci sono giunti almeno 118 manoscritti anteriori al secolo XIV; riscontri testuali nel XII secolo si verificano in autori come Pietro Abelardo, Mariano Scoto e Riccardo di San Vittore, *ibid.*, I, 31 e 38.

dosi su questo o quest'altro versante ideologico. A me interessa ora rammentare quanto basta per indicare in atto quest'altro aspetto dell'estraneità della statua, questa sua specificazione politica. Per mostrare come in questa forma il motivo sia entrato anche nelle chiacchiere delle corti, per lungo tempo, ricorderemo il poema incompiuto di Rudolf von Ems, che racconta la storia di *Alessandro* per i figli di Federico II: il senso della gigantesca statua era chiaro, manifestando l'arroganza del potere umano, ricordando il ruolo di Alessandro e dei romani, finché «un sasso / senza intervento di mano d'uomo, / dal culmine di un monte, / era precipitato giù sul simulacro (*daz bilde*), per ridurlo a pezzi, / tanto che esso non fu più visibile / e al posto della statua crebbe una montagna»¹⁰. Sembra abbastanza per scoraggiare chiunque voglia costruirsi una statua.

ALTRE SEDUZIONI E ALTRE CULTURE DELLA STATUA

Ma dove s'infiltra allora l'altra seduzione, quella compiacente? Se le cose stessero ferme alle buone parole di Agostino, di Gerolamo e di Isidoro, tra i gesti di Colombano e gli ammaestramenti recepiti da Rudolf von Ems, per la corte di Federico, il nostro discorso sarebbe concluso, eppure – precocemente – questa estraneità della statua passa all'atto, diventa seduzione, una seduzione capace di attrarre in maniera sottile. Tanto più l'ideologia cristiana mette ai margini le statue, tanto più le rende seducenti, secondo le regole della proibizione e del margine, che è lo spazio più adatto alla seduzione. Esaminerò allora alcuni casi che rappresentino una tipologia e forse una storia, appunto di seduzione.

10. Rudolf von Ems, *Alexander*, v. 15549 (ed. V. Junk, Leipzig 1928-1929, rist. anast. Darmstadt 1970), che leggo in *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, cur. P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla, M. Liborio, praef. P. Dronke, nella parte dedicata a *Alessandro e le profezie*, a cura di A. Cipolla, in part. 433. Il testo di Rudolf è anteriore al 1250.

Un primo monumento all'ambiguità: il Teodorico carolingio di Walafrido Strabone

Nell'829 Walafrido Strabone è da poco arrivato alla corte di Ludovico il Pio, probabilmente per la mediazione di Grimoaldo (suo maestro a Reichenau e poi cappellano di Ludovico) e con l'accordo di Ilduino di S. Denis (il primo traduttore dello pseudo Dionigi). Poco tempo dopo il suo arrivo, egli compone un'ecloga di 268 esametri, dedicata alla statua di Teodorico re degli Ostrogoti, che Carlo Magno aveva fatto trasportare da Ravenna ad Aquisgrana nell'801. La statua è oggi perduta, ma ne abbiamo una descrizione nel *Liber pontificalis* di Agnello di Ravenna, in questi termini: «Equus ex aere auro fulvo perfusus ascensorque eius Theodoricus rex, scutum sinistro gerebat humero, dextro vero brachio erecto lanceam tenens»¹¹. Nei così detti *Versus in Aquisgrani palatio editi anno Hludovici imperatoris de imagine Tetrici* (V.23)¹², Walafrido immagina un dialogo tra lui stesso e il suo ingegno, Scintilla, che si svolge di fronte al palazzo reale di Aquisgrana, dove è posta la statua di Teodorico¹³. Il racconto comincia con la descrizione del luogo come un luogo ameno rovesciato: mentre i *veteres poetae* (v. 10) avevano infatti potuto medi-

11. Agnello di Ravenna, *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* XXVIII *De sancto Petro Seniori* (ed. O. Holder-Egger, MGH. RRSS Long. 1, n. 94, 337-38).

12. Walafridi Strabi *Versus in Aquisgrani Palatio... De imagine Tetrici* in *Carmina* V. 23, cur. E. Dümmler, Berolini 1884 (MGH. Poetae Latini Aevi Carolini II), 370-78, ma anche M. W. Herren (ed. trad. comm.), «The *De imagine Tetrici* of Walafrid Strabo: Edition and Translation», *The Journal of Medieval Latin*, 1 (1991), 118-39, che perfeziona l'edizione, anche corregge alcuni errori di trascrizione. Diciamo per inciso che il testo dei *Versus* (trasmesso dal solo Sankt Gallen 869) sembra porre ancora molti problemi, alcuni legati alla trasmissione (in mezzo alla lode di Ludovico troviamo ad esempio la descrizione dei vv. 128-48, che forse doveva trovarsi al v. 58); altre questioni riguardano la vera e propria storia della statua (itinerario, ragioni, identità del sovrano nella coscienza carolingia) e altre ancora i riferimenti letterari. Si veda per un'introduzione al contesto F. Stella (cur.), *La poesia carolingia*, Firenze 1995, in part. 396.

13. La situazione descritta pare collocarci fra il febbraio e il maggio dell'829, nei giorni in cui si erano appena concluse l'assemblea di Aquisgrana per la riforma politica e territoriale e il sinodo di Parigi, sul rapporto tra autorità imperiale e vescovile.

tare e dialogare tra loro nello splendore della natura e dell'arte, a Walafrido e a Scintilla – pur in primavera – toccava discorrere in un luogo lurido: «immanes omni feremus de parte tumultus et vix ipsa luto subducit pupula sese [...] Nudaque stercoribus sordescunt crura nigellis» (vv. 19-21). Nonostante la ressa di gente, la sporcizia, il cattivo odore, rumore siano il proscenio della conversazione, la discussione sulla statua inizia. L'allievo domanda al maestro il perché di quella statua e Scintilla spiega che essa è stata fatta per la superbia del re. Mentre si fa la storia della superbia di Teodorico, che poco ci dice sulle reali fattezze della statua, arrivano i membri della corte imperiale: c'è Ludovico che conosciamo come il Pio e la sua seconda moglie, l'imperatrice Giuditta; i figli di primo letto, Lotario e Pipino, e il figlio di Giuditta, il piccolo Carlo, che sarà poi detto il Calvo. Li accompagnano altri personaggi della corte, tra cui Eginardo, Grimoaldo, Ilduino. Scintilla ha allora lo spunto per fare l'elogio della bella monarchia, contrapposta alla brutta, che la statua di Teodorico rappresenta.

Nei *Versus* di Walafrido apparentemente non succede dunque niente di nuovo, quanto alla storia delle statue. A guardare meglio, la cosa non è però tanto chiara. Walafrido stesso ci mette in guardia nei primi versi, a proposito del fatto che la conversazione sulla statua avrebbe certo potuto aver luogo, ma – dato il contesto – si sarebbe dovuta svolgere con cautela e con qualche riserva (v. 27)¹⁴. A parte questa dichiarazione iniziale, l'equivoco risulta del resto macroscopico al lettore: l'ecloga si apre con un lamento sui tempi presenti, rappresentati dalla turpe grossolanità dell'ambiente urbano, di fronte al palazzo reale, e si chiude con un elogio della corte di Ludovico, che di quella trivialità e decadenza risulta responsabile. Ad una lettura attenta si nota anche un'altra stranezza: il testo muove una critica implicita all'iniziativa di Carlo di portare ad Aquisgrana la statua di Teodorico, ma lo fa usando formule ed espressioni che ricordano quelle che Walafrido stesso impiegherà qualche anno più tardi, presentando con un nuovo prologo la sua edizione *Vita Karoli* di Eginardo, il

14. P. Godman, *Poets and Emperors. Frankish Politics and Carolingian Poetry*, Oxford, New York 1987, in part. 138 ha parlato di «cautela virgiliana».

testo che di Carlo è il più grande elogio¹⁵. Carlo è dunque criticato oppure no? Ludovico è elogiato oppure no? Questa ambiguità ci colpisce, perché si conoscono le grandi tensioni che segnano la corte di Ludovico e si sa che la nascita di Carlo, figlio di Giuditta, aveva portato ulteriori elementi di crisi. Walafrido non fu mai pienamente integrato nella corte di Ludovico, pur essendo per qualche anno istitutore di Carlo il Calvo giovinetto. Al centro del suo discorso della statua c'è un sovrano che si sa eretico e superbo, ma che era stato il primo grande re germanico.

L'ambiguità di Walafrido pare voluta. Nel clima politico e culturale della corte di Ludovico e di Giuditta, essa corrisponde al presentimento che le tensioni evidenti stiano preparando un conflitto terribile, che in effetti si realizzerà, dodici anni dopo la chiacchierata di corte, nella tragedia della battaglia di Fontenoy, nella guerra fra i fratelli, in cui le armi dei Franchi saranno adoperate contro i Franchi. Intanto è evidente la presenza di un'assenza: è stato Carlo Magno a prendere l'iniziativa di portare quella statua e ciò corrisponde ad un suo sentimento di ammirazione per Teodorico, un sentimento che la storiografia ha accertato¹⁶. Teodorico per Carlo era colui che aveva tentato di unificare la tradizione germanica e quella romana, e forse la statua oggi perduta di Teodorico a Aquisgrana aveva nel suo programma iconografico qualcosa che l'avvicina alla moneta da tre solidi di Senigallia (conservata nella collezione che fu di Francesco Gnocchi), che raffigura Teodorico con la vittoria alata e abiti latini, ma zazzera e baffi alla maniera dei germani¹⁷. Certo, Teodorico aveva

15. Cf. Eginardo, *Vita Karoli. Personalità e imprese di un re grandissimo e di meritatissima fama*, a cura di P. Chiesa, saggi introduttivi G. Albertoni, I. Pagani, L. Ricci, F. Stella, A. Zironi, Firenze 2014. Walafrido ne promosse la prima edizione: il testo del suo prologo è a p. VII; un suo commento a cura di P. Chiesa è a p. CLXXV-CLXXVI. P. Godman, *Poets and Emperors*, ha posto questo rapporto tra il prologo di Walafrido alla *Vita Karoli* e il *De imagine Tetrici*.

16. H. Löwe, «Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen: das Werden des Abendlandes im Geschichtsbild des frühen Mittelalters», *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 9 (1952), 353-401; A. Zironi, «Carlo Magno Rex barbaricus», in Eginardo, *Vita Karoli*, CXII; Id., «Teodorico dalla storia alla leggenda: la regalità nei *Gesta Theoderici regis*», in *La regalità*, Roma 2002, 97-125.

17. A. Zironi, «Carlo Magno Rex barbaricus», XCVIII-XCIX.

fallito e anche si poteva criticare Carlo che si era affezionato a questa figura di mediatore, dimenticandone i punti deboli, ma Teodorico era anche lo specchio del tentativo di un altro progetto che con Carlo era sembrato realizzabile e che con Ludovico stava naufragando¹⁸. Ci sono troppi segnali che mostrano che per Walafrido, Carlo è già un mito; e l'inizio nostalgico dell'ecloga, con il ricordo dei padri del passato e dei bei tempi, suggerisce anche il ricordo degli entusiasmi della prima generazione carolingia, ben rappresentata, ancora, dalla simpatia con cui si guarda a Eginardo, che a corte aveva ormai assunto un ruolo di secondo piano. Di fronte alla statua che Walafrido ha davanti si intravede allora il desiderio di un'altra statua che ancora non c'è e che si vorrebbe e che la corte di Ludovico non è in grado di costruire. Carlo Magno ha tentato il riuso della statua di Teodorico in fondo per rappresentare se stesso e il suo progetto. Il programma di riuso è però rimasto incompiuto e affossato nella decadenza; quella statua è criticabile, essa evoca però un monumento che Carlo avrebbe davvero meritato, che avrebbe detto la verità sulla sua magnifica storia.

L'unica statua che il grande sovrano aveva poi potuto avere è proprio quella immaginata dalla *Vita* scritta da Eginardo e pubblicata da Walafrido, nella quale, quando si deve descrivere il grande Carlo, ci si soffermerà sui particolari del corpo, dandone misure e proporzioni che corrispondono a quelle che Vitruvio raccomandava agli scultori per le loro statue. Il monumento di Carlo si trova – come sappiamo – nel capitolo 22 di quella *Vita Karoli*; le misure qui indicate per dire la giusta proporzione del corpo di Carlo corrispondono – non sempre lo si nota – al capitolo primo del quarto libro del *De architectura*, dove Vitruvio ricorda che i Dori diedero al fusto delle colonne un'altezza pari a sei o sette diametri misurati alla base, e ciò perché l'altezza di un uomo ben proporzionato «è uguale a sette volte la lunghezza del suo piede» come appunto si rileva per Carlo¹⁹. Walafrido cri-

18. Su questo si veda anche F. Thürlemann, «Die Bedeutung der Aache-ner Theoderich-Statue für Karl den Grossen (801) und bei Walafrid Strabo (829). Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter», *Archiv für Kulturgeschichte*, 59 (1977), 25-65.

19. «Cum invenissent pedem sextam partem esse altitudinis in homine, item in columnam transtulerunt», Vitruvio, *De arch.* IV, 1.6.

tica la superbia rappresentata dalla statua di Teodorico davanti al palazzo di Ludovico e nel contempo ricorda con nostalgia affascinata la statua che Carlo avrebbe meritato e che era rimasta nascosta nelle carte di Eginardo, quella statua che in qualche modo il monumento di Teodorico evocava.

Rosvita di Gandersheim. Statue pagane vs. statue cristiane

In Walafrido il disprezzo delle statue lascia trasparire un nuovo interesse o almeno un'incrinatura germanica nel rifiuto di paratenza; con Rosvita di Gandersheim, quasi un secolo dopo, mi pare si possa fare un altro passo in questa stessa direzione. Anche in lei troviamo patente sfiducia nelle statue, ma in questa sfiducia qualcos'altro si rintraccia. Rosvita, si sa, non era una monaca, era una canonichessa, e in quanto tale emetteva voto di obbedienza e di castità, ma non di povertà né la sua condizione le impediva di muoversi e di frequentare la corte degli Ottoni, con i quali aveva legami di parentela. Il suo sguardo è attento alle vicende del tempo. Negli anni 950-955, nelle circostanze dell'ambasceria inviata dal califfo di Cordova alla corte di Ottone I, Rosvita aveva potuto con interesse ascoltare e dare un contesto alla storia del martire Pelagio, figlio di un principe cristiano di Galizia, che sarebbe stato preso prigioniero dal califfo Abd-ar-Rahna'n²⁰. Affascinata dalla vicenda, la racconta di nuovo nel pometto agiografico intitolato *Passio sancti Pelagi pretiosissimi martiris qui nostris temporibus in Corduba martirio est coronatus*²¹. Nel poemetto di Rosvita, il califfo era sodomita e praticava culti pagani; avrebbe voluto sedurre e corrompere Pelagio, che era un giovane di bellissimo aspetto e che fu capace di opporgli resistenza, fino ad accettare la morte. La reggia del califfo è piena di idoli (*marmora* si precisa, per qualificarli bene, v. 65); ad essi il califfo stesso si piega, cercando di piegare i cristiani e martirizzando chi si

20. Per una presentazione generale si veda P. Dronke, «Hrosvitha», in *Women Writers in the Middle Ages*, Cambridge 1984, 55-83.

21. Leggo il testo in Rosvita di Gandersheim, *Poemetti agiografici e storici*, cur. L. Robertini, M. Giovini, praef. F. Bertini, Alessandria 2004, 126-49. I poemetti agiografici sono presentati tradotti da L. Robertini.

rifiuta. Pelagio non cede alle sue lusinghe e gli grida contro: «Siano tuoi amanti coloro che sono servi della statua» (*servi simulacri*, in questo caso v. 249). Fin qui non troviamo nulla di strano rispetto allo schema principale, ma nella descrizione del martirio che Pelagio dovrà subire qualcos'altro ci colpisce. Il califfo comanda che il suo corpo sia legato su una catapulta e lanciato al di là delle mura di Cordova. Preso dall'ira

iussit, Pelagium caelestis regis alumnum,
trans muros proici iactum funda machinali,
crebro bellantes saxis quae perfodit hostes
Nobilis ut testis, fluvii collisus harenis
Urbem qui vasto propius circumfluit unda,
membratim creperet raptim fructusque periret. (vv. 277-82)²²

Il desiderio del califfo è dunque che Pelagio muoia «fatto a pezzi», «straziato per tutte le membra», dove l'accento, insistente, cade sul frantumarsi del corpo contro la pietra. Nonostante andasse a sfracellarsi oltre le mura della città, il corpo di Pelagio però non è «fatto a pezzi», anzi il giovane si rialza miracolosamente, senza mostrare alcuna ferita. Ancora più furioso il califfo comanda allora che il giovane sia decapitato e quando alcuni pescatori ritrovano il corpo abbandonato nel fiume e la testa poco distante, staccata dal tronco, si rendono conto di trovarsi di fronte ai resti preziosi di un martire cristiano e lo portano in un monastero vicino per venderli. Dal momento in cui le reliquie di Pelagio sono accolte, il luogo diventa miracoloso e molti sono guariti dai loro mali. Siccome c'è il dubbio che le guarigioni dipendano davvero dalle nuove reliquie, l'abate del monastero decide di sottoporre il capo del martire alla prova del fuoco (*fac igne probari*, v. 391). Comanda dunque che si accenda una grandiosa e ardentissima fornace, dove viene gettato il capo di Pelagio che però non solo non soffre danno alcuno ma anzi *splendi-*

22. Rosvita di Gandersheim, *Passio sancti Pelagii* ed. cit., 140: il califfo «comandò che Pelagio, figlio del Re del Cielo, fosse scagliato al di là delle mura con la catapulta, che spesso in guerra aveva gragnolato di sassi le schiere nemiche, affinché il nobile martire, sfracellandosi sul greto del fiume che scorre con l'ingente mole delle sue acque tutto attorno alla città per un bel tratto, morisse fatto a pezzi, straziato in tutte le membra».

pus puro radiaverat auro (v. 404). Che cosa è avvenuto? Pelagio aveva subito il curioso martirio della catapultata, perché – nell'ira del califfo – il corpo di cui era stato geloso doveva infrangersi e essere fatto a pezzi, come una statua divenuta inutile e provocante; ma la purezza alla quale Pelagio era stato fedele aveva reso quel suo corpo perfetto e infrangibile, da vivo e da morto. La sua testa era stata gettata in una fornace per essere liquefatta, ma ne era uscita splendente «come se fosse fatta dell'oro più puro»: il corpo di Pelagio era più forte e più lucido di quello di qualsiasi statua, superando i marmorei e bronzei simulacri di cui il sultano si vantava. Era esso stesso la statua veramente degna di adorazione. Nei martiri di Rosvita, i corpi santi assumono un'energia nuova. Nel caso di Pelagio il confronto con le statue è divenuto evidente e la sua bellezza, proibita al califfo, risplende come quella di una statua sicura. Il doppio del corpo di Pelagio ha acquisito la seduttività del vero e questo ancora una volta riempie il confine di un'assenza, insinuandovi il desiderio.

IL RITORNO DELLA STATUA (SECOLI XI-XIII)

Raccontare il pericolo: la statua di Venere e il fascino della seduzione

Rosvita è la prima poetessa d'amore del Medioevo, come ci ha insegnato Gustavo Vinay. Dopo di lei la materia d'amore assume una forza dirompente, anche nella letteratura latina. A corte ci si diverte allora con altre storie e con altre storie di statue. Guglielmo di Malmesbury racconta per la prima volta quella che possiamo considerare tra tutte la più fortunata in assoluto, ripetuta e riscritta in decina di forme sempre uguali e sempre un po' diverse²³. La storia che ci interessa è narrata nei suoi *Gesta regum Anglorum*, che possiamo datare con sufficiente sicurezza al 1120²⁴. Prima di tutto – ancora una volta – il racconto: siamo nella

23. C. Donà, «Dallo sposo di Venere al fidanzato della Vergine», in *Le vie del racconto*, cur. A. Barbieri et alii, Padova 2008, 73-104.

24. Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum Anglorum*, ed. R. A. B. Mynors et alii, Oxford, New York 1998, II.205, 380-85. Si veda anche con trad. it. a cura di I. Pin, Pordenone 1992, n. 205, 261-63.

Roma del 1036, in mezzo alla festa di due giovani sposi. Si mangia, si balla e si gioca. Per essere più agile nel gioco e per non rischiare l'*anulum sponsaliciū*, lo sposo pensa bene di toglierselo e di conservarlo al sicuro infilandolo al dito teso di una statua di bronzo che è lì nei pressi. Si gioca a lungo e quando, infine, il giovane torna alla statua per riprendersi l'anello si accorge che «il dito della statua si è curvato fino al palmo» e che l'anello non esce né il metallo può spezzarsi. Il ragazzo prova a lungo e ancora prova tornando nella notte, ma la mano è chiusa: la statua si è impossessata dell'anello. Tornato da sua moglie «dissimula l'incidente, per lasciarsi addolcire dalle carezze della novella sposa»; giace con lei, senza però riuscire ad unirsi; qualcosa di invisibile e forte si oppone tra loro e la ragione dell'impedimento è svelata in sogno allo sposo: La statua gli appare rivendicando le nozze e per dirgli la sua gelosia: «Io sono Venere, al cui dito hai messo l'anello; ce l'ho e non lo renderò»; «tu oggi hai sposato me!». Le notti si succedono ma l'incantesimo non si spezza e ogni notte l'apparizione di Venere si ripete; arrivano allora le proteste della moglie per il matrimonio incompleto e l'incapacità dello sposo. I genitori di lui hanno la soluzione, suggerendo di ricorrere a Palumbo, un prete mago, che abita il suburbio. Egli affida una lettera al giovane malcapitato, che dovrà portarla in un certo posto ad una certa ora: qui gli compare un corteo di demoni, grottesco e festante; all'ultimo posto nel corteo si trova colui che evidentemente è a capo del gruppo e a lui la lettera è consegnata: il demone-capo dovrà suo malgrado dare seguito a quanto essa ordina, mandando i suoi servi dalla Venere sposa, la quale – pur molto resistendo – alla fine consegna l'anello, che torna al giovane e lui al suo amore. Palumbo sarà punito per il suo potere, ma grazie a lui il matrimonio sarà compiuto. Ho detto che questa storia avrà una fortuna straordinaria, nel Medioevo e anche oltre il Medioevo: chiunque la racconta di nuovo o la riscrivere può divertirsi inserendo nuovi particolari. Anche di recente Carlo Donà ha censito innumerevoli sue variazioni, che registrano di per sé lo straordinario fascino della storia, che probabilmente Guglielmo non ha inventato, ma raccolto (lui dice dal popolo romano) e valorizzato nella scrittura. Vorrei solo notare – per comprenderla nel nostro discorso –

che tutto un gruppo di queste riscritture della storia della statua romana sostituisce a Venere la Vergine, segnando nell'eroticismo la familiarità cristiana con Maria. Questa sostituzione – che è pure molto antica e probabilmente risale nella sua prima formulazione allo stesso Guglielmo di Malmesbury – può essere interpretata in vari modi, ma non mi pare indichi necessariamente una divaricazione, perché dal nostro punto di vista essa mostra che la seduttività della statua affascina e che il mondo che aveva posto le statue nell'estraneità cerca ora di riconquistarle, catturato dal loro potere²⁵. Una cosa domina in ogni versione il racconto: l'amore di Venere o della Vergine vince l'amore umano. C'è una donna celeste più forte della sposa, che possiede interamente il corpo di chi l'ha incontrata e questa donna perfetta può agire attraverso la sua statua, generando sogni. Il rovesciamento di Venere nella Vergine, allude al fatto che la consegna dell'anello nuziale da parte dello sposo non può dirsi casuale; essa corrisponde ad una predilezione ed è piuttosto il frutto di una forza seduttiva, nella quale la vergine-venere può dunque rivendicare per sé il vero matrimonio. Certo si può sciogliere l'incantesimo o comunque si può incanalare e convivere con la bellezza perfetta che la statua rappresenta; tuttavia essa costituisce ora l'orizzonte dell'amore, indicando il corpo che si vorrebbe e che si vorrebbe possedere. La statua ha qui riconquistato il suo spazio.

Una soluzione cortese nel Tristano

Una perfetta sostituzione della sposa con la sua statua avviene del resto in forma esplicita appena cinquanta anni dopo la scrittura di Guglielmo di Malmesbury, con la prima redazione della storia di Tristano e di Isotta, dovuta a Thomas, appunto nel 1170²⁶. Tristano sconfigge il gigante Moldagog in una foresta fuori dai

25. Così anche C. Donà, «Dallo sposo di Venere», 85.

26. Thomas, *Le Roman de Tristan* (ed. J. C. Payen, Paris 1989 ma 1991), vv. 941-1195. Si vedano anche G. Schopperle, *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*, New York 1960; A. Varvaro, «L'utilizzazione letteraria di motivi della narrativa popolare nei romanzi di Tristano», in *Mélanges Jean Frappier*, Genève 1979, 1057-75.

domini del duca di Bretagna: ne accetta la sottomissione e chiede a lui e ai suoi sudditi, abili fabbri e carpentieri, di costruire nella sala di una grotta due statue al naturale di Isotta, la regina amata, e di Brengania, la sua ancella. Con esse Tristano ama discorrere e gioca e corteggia; la statua di Isotta bellissima è divenuta il riferimento del suo amore: si volge a lei con gioia e nell'abbandono; quando è triste, temendo di subire un tradimento, l'assale con violenza, in patetiche scene di gelosia, nelle quali anche Brengania è coinvolta, e che si concludono con calde rappacificazioni. L'amore per l'Isotta reale è contrastato e infine impossibile; la statua dà allora a Tristano la possibilità di esercitare una passione senza limiti, la complicità e il litigio con la statua, fanno parte di una sconfinata strategia amorosa. Così lesse Thomas, di cui niente si sa se non che visse alla corte normanno-angioina d'Inghilterra; del suo *Tristan* ci resta un testo molto parziale, ma che ci basta per sapere che la statua è ora tornata al centro del discorso d'amore: il desiderio per un momento si sente appagato abbracciando le sue forme.

Su questa strada il motivo dell'innamoramento per la statua diventerà sempre più esplicito e nella continuazione de *Le Roman de la Rose*, dovuta a Jean de Meun, lo troveremo compiuto, ricongiunto al racconto ovidiano di Pigmalione (*Met.* X, 243-297). Pigmalione aveva scoperto in una statua d'avorio da lui stesso scolpita la sua degna sposa e, al colmo del desiderio, vedrà infine accolta la sua supplica a Venere di possederla, trasformata in vera donna («temptatum mollescit ebur [...] corpus erat»); a questo punto della nostra storia constatiamo così come il Medioevo sia tornato a leggere la favola antica, quando anche Jean, in conclusione del *Roman*, racconterà con attenzione ai dettagli la potenza dell'amore per la statua, portata nel proprio letto e infine raggiunta come vera compagna²⁷.

27. *Le Roman de la Rose*, vv. 21029-44 (ed. F. Lecoy, Paris 1965-1970: si legge questo testo anche in Guillaume de Lorris-Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, versione italiana a fronte di G. D. Matassa, introduzione di L. Formisano, Palermo 1993).

Dante e la statua che piange

In questa accettazione della statua, cosa avviene della cultura antagonista da cui siamo partiti, che vedeva nella statua il doppio infingardo, l'immagine della storia umana decaduta nella simulazione? Potremmo notare che in Jean de Meun l'amore per la statua è potenziato dall'evocazione della follia di chi lo prova (travolto nei dettagli del suo decoro) e anche che una volta trasformata in donna quella statua meravigliosa avrà tratti inquietanti, che per altro rivelano un'altra e ulteriore seduttività (in Ovidio la ricordavamo fanciulla molto più timida!). Volendo seguire una pista diversa rispetto a quella che da qui si potrebbe aprire, preferiamo però notare che se la statua può tornare a rappresentare un orizzonte di perfezione del desiderio, allora vecchie statue dovranno situarsi in un contesto nuovo e assumere sentimenti impreveduti. Lo verifichiamo ritrovando la gigantesca statua apparsa in sogno a Nabucodonosor, per rappresentare la debolezza dell'umano potere. Dante la riusa, ma applicando alcuni particolari che mostrano l'azione della nuova sensibilità. Il gigante di Nabucodonosor è ora divenuto senza dubbio il *veglio* di Creta, gigantesca statua che assomiglia in tutto a quella biblica (Inf. XIV, 94-120)²⁸. Dante si immagina che essa sia collocata nell'isola di Creta, regno del re Saturno, in una montagna «che già fu lieta», segno e ricordo dell'età dell'oro, prefigurazione del suo triste destino. Ancora la statua ha d'oro solo la testa mentre gli altri metalli che formano il suo corpo la degradano, fino alla fragile argilla di un piede. Tutto il suo corpo, ad eccezione della testa, «lagrime goccia» (v. 113) e da queste lacrime che si raccolgono ai piedi nascono i quattro fiumi del dolore infernale (Acheronte, Stige, Flegetonta e Cocito). Le interpretazioni antiche e moderne che sono state date al Veglio sono numerose e mai conclusive. Vi è un livello banale comune a tutte le interpretazioni: la grande statua rappresenta senz'altro la storia e il potere umano, inteso come finitudine, come destinato al fallimento. Per

28. Leggo l'*Inferno* in Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, I, Milano 1991.

questa interpretazione i riferimenti mediolatini sono molteplici²⁹, ma la vecchiaia del gigante e il suo pianto ininterrotto sono senz'altro elementi nuovi: dall'enorme statua di Nabucodonosor, Dante ha tratto la statua mesta e drammatica di un vecchio che piange. La statua antica rappresenta ancora negatività, ma nel suo piangere la dannazione acquista un significato diverso: anche in questo caso la statua rappresenta un compimento della natura umana, l'eternità a cui è destinata con il suo scegliere, e in questa fattispecie essa piange il limite su cui è ripiegata: il pianto che nasce dal male compiuto è poi scenario e strumento della dannazione. Ho detto all'inizio che statue perfette sono i corpi risorti di Tommaso, ma si deve precisare anche che, vincendo un serio antagonismo dottrinale, Tommaso riconosce anche ai dannati il diritto di recuperare il proprio corpo perfettamente ricostituito nella resurrezione, finalmente libero dalle debolezze e dalle mancanze che poteva avere sperimentato nella vita terrena³⁰. I dannati hanno un corpo per la sofferenza, ma anche loro hanno un corpo perfetto: è la metafisica che lo esige. Anche il corpo dei dannati costituisce dunque la statua della loro vita, giunta a una definizione, all'orizzonte eterno a cui era destinata e la statua del Veglio di Creta è simbolo di questa compiutezza sofferente.

CONCLUSIONE

Mi pare di aver chiarito il mio assunto. Due grandi forze agiscono nel sentimento della statua tra il VI e il XIII secolo: da un lato la repulsione per qualcosa che si sente estraneo; dall'altro, più mascherata all'inizio e poi sempre più forte, la seduzione per questa estraneità, il desiderio di un reimpiego concettuale della statua. Il momento in cui le statue risultano aver completamente

29. Per i riferimenti mediolatini al Veglio come simbolo del potere cf. G. Piaia, «Interpretazione allegorica ed uso ideologico della prima profezia di Daniele agli inizi del Trecento», in Id., *Marsilio e dintorni. Contributi alla storia delle idee*, Padova 1999, 136-63.

30. Per il corpo perfetto dei dannati cf. Tommaso d'Aquino, *In Sent.*, dist. XLIV, q. III, art. 1 qc.1, poi in diversi altri luoghi, tra cui *Summa contra gentiles*, IV.89.

sedotto il Medioevo è certo quello segnato da Tommaso e da Dante, ma essi sono alla conclusione di un lungo cammino, condotto ai margini della cultura ecclesiastica, nel desiderio inconfessato di Walafrido per Carlo, nel corpo statuario dei martiri di Rosvita, nelle vergini veneri di Guglielmo di Malmesbury, nei godimenti di Tristano per la statua di Isotta, compagna finalmente sicura. In questa riconquista – non importa dirlo – ci sono le manovre di un'ideologia, ma mi sono divertito raccontando ancora queste storie, perché esse anche riflettono tensioni nelle quali si avvertono i desideri e le loro invenzioni.

ABSTRACT

Two great and opposing forces are at work in the attitude towards statues between the VI and XIII century. On the one hand, there is repulsion for anything perceived as extraneous and aggressive; on the other hand, statues exerted a growing attraction and fueled the desire for their conceptual re-use. By the century of Thomas Aquinas and Dante, statues appear to have completely seduced the Middle Ages at the end of a long process conducted at the margins of ecclesiastical culture. This research is concerned with some stages of this process, focusing on: 1) *De imagine Tetrici* by Walafrid Strabo about the statue of Theodoric that Charlemagne transported to Aachen; 2) the *Passio* of St. Pelagius and his statuesque body as told by Hrotsvitha; 3) the story in the *Gesta* by William of Malmesbury, in which a statue of Venus is described as a jealous lover; 4) Thomas's *Tristan*, which relates Tristan's love for the statue of Isolde, and *Roman de la Rose* by Jean de Meun, who tells the story of Pygmalion; 5) the *Veglio di Creta* in Dante (Inf. XIV, 94–120). The rehabilitation of the statue reflects an ideological project, but these stories also reflect tensions where desires and their inventions can be discovered.

Francesco Santi
Università di Cassino
f.santi@unicas.it