

CORSO DI STORIA  
DELLE  
DONNE  
NEL  
MEDIOEVO



atti 2005



*Il “Corso di Storia delle Donne nel Medioevo” è un’occasione preziosa per sostenere e promuovere lo studio della nostra identità e della nostra storia.*

*Non solo riflettere, ma rielaborare, confrontare gli avvenimenti dei giorni nostri con ciò che ha contraddistinto il passato e produrre un’analisi sui temi che si vogliono approfondire, è segno della volontà di creare una consapevolezza diffusa e fornire spunti interessanti per la riflessione storica.*

*Con il sostegno a questo corso, la Provincia di Treviso dimostra ancora una volta il suo continuo impegno nell’ambito delle Pari Opportunità necessario a monitorare i cambiamenti dei valori fondamentali della nostra società, tra cui spicca la parità tra uomo e donna.*

*Sono certo che queste lezioni di storia saranno in grado di sensibilizzare sui traguardi raggiunti in tutti i settori dalle donne nel corso dei secoli e potranno, quindi, fungere da propulsori nella valorizzazione del loro ruolo, sia in ambito familiare che nel tessuto socio-culturale ed economico.*

*Diffondere la cultura della piena partecipazione delle donne nel sistema lavorativo, sociale e in tutti i rami della vita civile, è un processo che richiede la capacità di dialogare su visioni opposte del loro ruolo e di conciliare esigenze apparentemente contrastanti della nostra comunità.*

*Il mio augurio è che questi momenti di riflessione possano costituire l’occasione e lo stimolo per avanzare a grandi passi sulla strada della convivenza paritaria tra uomo e donna, valore civile fondamentale che deve essere sostenuto e trasmesso alle future generazioni.*

*Il "Corso di storia di donne nel Medioevo" nel programma 2005 continua con la proposta di valorizzare la nostra storia, come una interessante chiave di lettura del presente e fonte di insegnamenti per il futuro. Si prosegue anche con l'obiettivo di rafforzare l'opinione che studiare la evoluzione storica della condizione della donna può orientare alla risoluzione delle situazioni problematiche di genere attuali.*

*Come Assessorato alle Pari Opportunità seguiamo con particolare attenzione le evoluzioni socio-culturali legate ai valori fondamentali nella nostra società, tra cui spicca la parità tra donna e uomo.*

*È per questo che è un onore per la Provincia di Treviso manifestare con interesse la propria partecipazione a questo lavoro, che si auspica sia un ulteriore stimolo a individuare nuove forme di ricerca alla diffusione capillare della cultura della piena partecipazione delle donne al sistema lavorativo, sociale, politico e in generale a tutte le espressioni della vita civile; un passaggio complesso, che attraversa tutti i settori e gli ambiti del vivere, e che consiste principalmente nel conciliare esigenze apparentemente contrastanti.*

*Sento doveroso, nell'introdurre gli Atti di questo Corso, rivolgere un particolare ringraziamento a tutti coloro che ne hanno sostenuto e reso possibile la realizzazione, in particolare modo alla Prof.ssa Clelia De Vecchi che del corso stesso è l'anima ispiratrice e che rappresenta, nella nostra città e in questo Liceo, il Centrum Latinitatis Europae; un grazie, poi, alle relatrici che con la loro opera di studiose, hanno affrontato ambiti non sempre facili e non ancora compiutamente esplorati dalla ricerca.*

*Argomento centrale del corso è la donna, la cui figura viene riferita ad un'epoca, il medioevo, di non univoca lettura: donna e medioevo dunque i termini attorno ai quali si sviluppano ed ai quali sono costantemente ricondotte le relazioni, secondo un asse precipuamente storico, che pure presenta, di volta in volta, un diverso taglio di lettura: sociale, politico, poetico-letterario, filosofico, religioso, artistico, filologico. Si tratta dei diversi volti di un unico problema: ritrovare, mediante la riflessione sulla donna e il suo ruolo, il nesso che consente di ricondurre il particolare all'unità; superare insomma la distanza storica che ci separa dal passato per ricostruire l'affresco complesso del mondo trascorso.*

*Appare quindi facile riconoscere, scorrendo le tematiche affrontate dalle relatrici, un rapporto quasi diretto a volte tra la donna di ieri e quella dell'oggi e constatare che non di rado ella ha saputo eguagliare, se non superare, con inusitata tenacia, l'uomo in diverse situazioni: nello studio, nella speculazione, nei ruoli non facili di comando o in genere di potere che il destino le riserva per l'appartenenza ad una dinastia; constatare altresì che le difficoltà di affermazione per la donna del medioevo non sono molto diverse (pur se maggiori nel numero) rispetto a quelle della donna moderna.*

*L'analisi, unitaria sotto il profilo storico, ci restituisce infine un'ulteriore occasione di riflessione sulla portata davvero notevole dal punto di vista culturale di un periodo, a lungo ed a torto ritenuto dalla critica buio, in realtà rischiarato dalla luce che in tutta l'Europa seppero diffondere il sorgere delle prime Università; gli studi e il recupero dell'humanitas nei diversi scriptoria monastici; il rinnovarsi del messaggio artistico sulle ceneri non affatto spente della latinitas.*

*Questo è il quadro nel quale, con la costanza e la finezza d'intelletto che le contraddistinguono, si muovono le donne del nostro corso.*



INTRODUZIONE .....	pag.	7
di <b>Clelia De Vecchi</b>		
IL ROMANZO DI ELOISA .....	pag.	9
di <b>Antonia Piva</b>		
LA DONNA TEUTONICA NELLA LETTERATURA DI CORTE MEDIO-ALTA TEDESCA .....	pag.	19
di <b>Evelina Giacometti</b>		
MATILDE DI CANOSSA, LA RIFORMA GREGORIANA E LE GRANDI CATTEDRALI PADANE .....	pag.	45
di <b>Alda Pellegrinelli</b>		
LA VISIONE PROFETICA DELLA STORIA E DELLA VITA NELL'OPERA DI ILDEGARDA DI BINGEN .....	pag.	69
di <b>Gigliola Rossini</b>		
IL TEMA DELLO SPECULUM E DELL'IMAGO NELLA FILOSOFIA MEDIEVALE: L'OPERA DI MARGHERITA PORETE .....	pag.	79
di <b>Glori Cappello</b>		
LA LEGGENDA NERA DI ELEONARA D'AQUITANIA .....	pag.	99
di <b>Maria Grazia Caenaro</b>		



## INTRODUZIONE

L'idea del Corso, come è già stato detto lo scorso anno, è scaturita dalla necessità di indagare alcuni ambiti della storia pressoché sconosciuti e spesso trascurati.

In questa ricerca ha dato un notevole contributo l'opera di Duby e Pierrot "Storia delle donne in Occidente".

Se si sono incontrate delle difficoltà a definire il ruolo della donna o le vicende di alcune figure storiche nell'antichità, il Medioevo si mostra avaro non soltanto di confidenze e di storie di vita, ma soprattutto di informazioni omogenee, anche per il vasto campo temporale e spaziale d'indagine.

Una storia delle donne quindi contiene implicitamente l'idea di complessità, in particolare per quel che riguarda i punti di vista delle fonti, prevalentemente maschili.

Per esempio tra gli uomini che hanno la parola ci sono i chierici, uomini di religione e di chiesa, che amministrano la scrittura, trasmettono le conoscenze, fanno sapere al loro tempo, e implicitamente anche ai posteri, che cosa pensano della donna; bisogna tenere conto che sono uomini a cui il loro *status* impone celibato e castità e quindi spesso sono aspri nei confronti delle donne, per loro inaccessibili sul piano quotidiano.

Paradossalmente però queste donne del medioevo, alle quali ecclesiastici, mariti, censori negano la parola con tanta costanza, hanno lasciato più testi ed echi del loro dire che tracce materiali, anche se a volte, come nel caso di Eloisa, di cui si tratterà nel corso, l'attribuzione è discussa.

La religione, elemento dominante di tutta la cultura medioevale, condiziona anche le figure femminili; tra di esse troviamo monache, come Ildegarda di Bingen o la stessa Eloisa, monaca per coercizione, oppure sante o, come detto, donne giudicate severamente dal punto di vista religioso.

Il personaggio oggetto della prima lezione è uno dei più affascinanti e misteriosi della storia medioevale.

La storia, come è noto, si svolge a Parigi nel XII secolo. A quei tempi la lingua dell'intera Europa era il latino. Le lezioni di filosofia e di teologia di Abelardo, cui è strettamente legata la vicenda di Eloisa, furono seguite da scolari giunti da ogni parte d'Europa, tra i quali si contarono 19 cardinali, 50 futuri vescovi, uno che diventerà papa con il nome di Celestino II e inoltre Arnaldo da Brescia.

Recentemente è uscita un'edizione in latino, con traduzione italiana, dell'*Epistolario*, nei "Classici Utet".

Questo epistolario non ebbe vita facile. I filologi, a seconda delle epoche o dei loro bisogni, hanno dato diverse interpretazioni.

Quello che a noi interessa maggiormente è che la figura di Eloisa ci permette di entrare nel vivo della cultura occidentale come poche altre. Per questo iniziamo proprio da lei.



*C'est pour Carla,  
car les souvenirs de la jeunesse ne s'effacent pas*

Parigi: nel cimitero di Père-Lachaise, un ciborio goticheggiante - eretto nel 1779 nell'abbazia del Paracleto, e qui trasferito nel 1815 - è meta ancora oggi degli innamorati, sulle tracce di una storia che a nove secoli di distanza fa ancora parlare di sé. I protagonisti furono il teologo e filosofo Pietro Abelardo e la sua giovane e brillante allieva Eloisa.

Per scoprire la loro vicenda viaggeremo non solo nello spazio, ma anche nel tempo, scoprendo il volto - sensuale a un tempo, e cerebrale - non sempre esplorato del Medioevo.

*Una stampa inglese dell'Ottocento, con l'addio tra Abelardo ed Eloisa*



## XII secolo: *l'aetas Ovidiana*

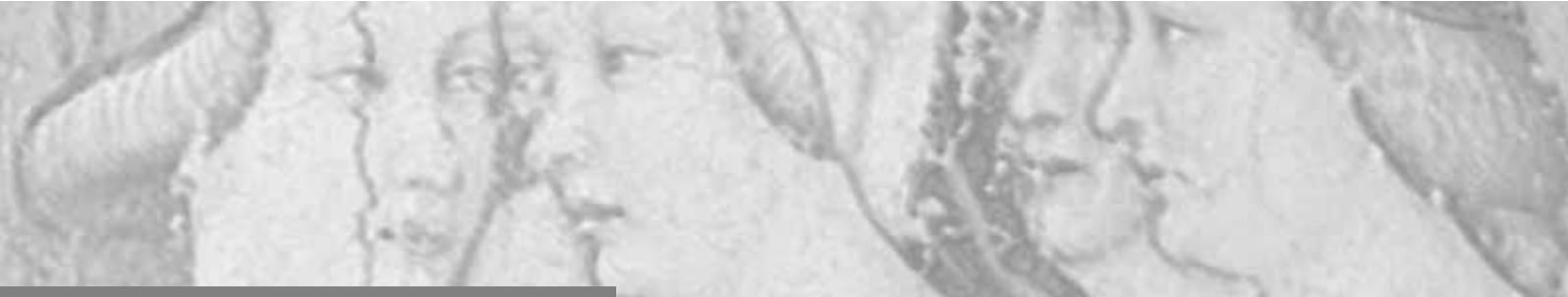
Facciamo un lungo viaggio a ritroso, quando l'Europa delle nazioni va assumendo il suo volto. Dalla eredità di Roma e dalla imprevedibile ricchezza barbarica è nata infatti una nuova realtà, *Europa diversa non adversa*, come proprio Abelardo la definirà.

È il XII secolo, *l'aetas Ovidiana*.

Si teorizza d'amore, si poeta per l'amore e sull'amore, si fa - misticamente o ben più sensualmente - all'amore.

Alla grande incidenza della tematica amorosa un importante contributo viene proprio dalla riscoperta di Ovidio, che è il modello, *l'auctor* per eccellenza: il grande Chrétien de Troyes, autore di romanzi del Ciclo Bretone, come *Lancelot e Perceval*, tradusse appunto *l'Ars amandi*; anche un celebre trattato in latino, concepito con ogni probabilità alla corte di Maria di Campagne, il *De Amore* di Andrea Capellano, si ispira in modo assai originale al poeta latino.

L'opera ovidiana è stimolo a comporre ulteriore poesia, e persino a guardare all'esistenza con le lenti deformanti della letteratura. Dalla *militia amoris* degli elegiaci latini il passo verso il vassallaggio d'amore medievale è presto fatto, pur con tutte le differenze del caso. Nella rarefatta lirica delle corti feudali - pietra d'inizio della letteratura romanza - Ovidio è letto allegoricamente, in vista di una servitù d'amore spirituale, mentre sono i goliardi, che poetano in latino, ad imporlo come maestro di seduzione e di intrigo galante.



L'amore, comunque, in questa stagione piena del Medioevo, si svela in tutte le sue facce: irruente e gagliardo, fresco e tenero, dolente e afflitto, complesso e filosofico. Abelardo ed Eloisa ne assaporeranno tutte le componenti, per interpretarne ogni volto.

Un amore che mette in crisi convenzioni e strutture sociali, mentre si afferma una nuova categoria sociale, quella dei *clerici vagantes*: figure particolari di studenti, insigniti degli ordini ecclesiastici minori che, in cambio di pochi obblighi liturgici, come la quotidiana lettura del breviario, erano esentati dai precetti più rigidi, come la castità. Saranno loro, con appassionati canti, a diffondere per tutta Europa la storia, ormai divenuta leggendaria, di Eloisa, ma anche a mantenere viva la fama intellettuale di Abelardo. Il loro nucleo originario proveniva dalle Scuole cattedrali e dalle nascenti Università, ove completavano la loro istruzione, grazie a maestri innovatori, come Pietro Abelardo, per l'appunto, in quegli anni emblema della libertà di pensiero, contro i condizionamenti della teologia.

Successivamente, questi chierici studenti si spinsero per l'intero continente, a testimonianza di quel dinamismo urbano che interessò il XII secolo. Per loro lo studio fu molto più di una formazione professionale: fu una visione della vita intesa come libertà di ricerca, pur nelle rigide regole della società medioevale. Il vagabondaggio era, insomma, metafora di una totale indipendenza, perennemente da definire. Al tempo stesso, era il segnale che la società feudale stava ormai tramontando, a tutto vantaggio dell'Europa delle città. Infatti, come scrive Jacques Le Goff, i *clerici vagantes* "sono prima di tutto dei vagabondi, tipici rappresentanti di un'epoca nella quale lo sviluppo demografico, il ridestarsi dei commerci, la costruzione delle città fanno scricchiolare ed esplodere le strutture feudali".

Un celebre romanzo, uscito a Berlino nel 1930, - *Narziß und Goldmund, Narciso e Boccadoro*, di Hermann Hesse - ricreerà questa stagione memorabile, in cui dotti asceti si mescolano a vagabondi artisti, alla ricerca del senso della vita:

*Poiché il mondo è così pieno di morte e d'orrore, io cerco continuamente di confortare il mio cuore e di cogliere i bei fiori che sbocciano in mezzo a questo inferno. Trovo piacere e dimentico per un'ora l'orrore. Ma non per questo esso cessa d'esistere.*

Ma anche le storie vere, come quella di Eloisa, possono traboccare di morte e di orrore, ma al tempo stesso inebriarci col fiore del piacere; essere, insomma, suggestive e perfette quanto un romanzo. Sfogliamo insieme.

## Pietro Abelardo: l'audacia della ragione

Nel XII secolo, mentre si ragiona d'amore e la retorica affina le sue armi, nelle città sempre più vivaci si gareggia ad edificare le cattedrali: perché ogni cattedrale è un centro di pensiero e di potere, di fede e d'amore. È già nata l'*Universitas Magistrorum et Discipulorum*: nel 1088 a Bologna e a Parigi, qualche decennio più tardi ad Oxford.

Siamo dunque arrivati in riva alla Senna, all'ombra della cattedrale più bella d'Europa e tra le viuzze di un quartiere sulla sua riva sinistra, ormai pullulante di studenti d'ogni dove, che animatamente discutono in latino, lingua internazionale dell'epoca.



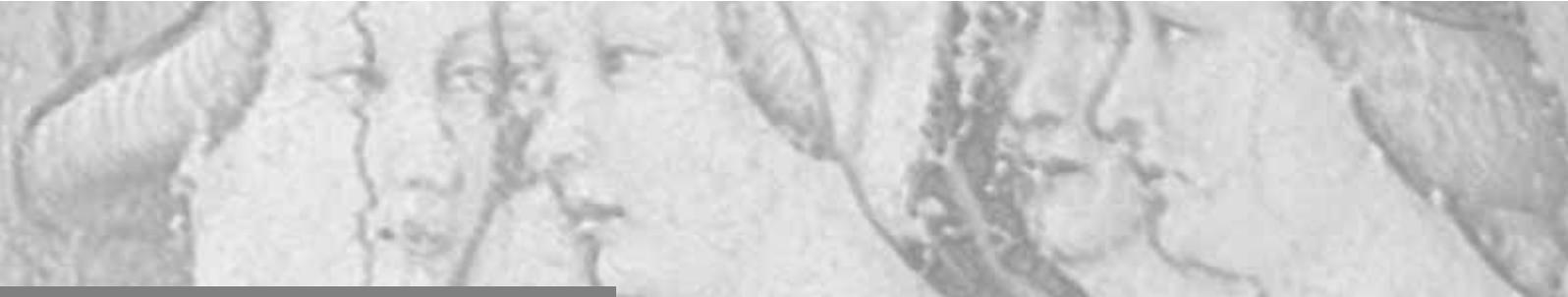
Una miniatura dal "Roman de la Rose"

È su questo sfondo che si muove Pietro Abelardo, nato nel 1079 a Palais, cittadina bretone nei pressi di Nantes, e approdato alla prestigiosa cattedra di Notre Dame dopo aver combattuto con successo le idee di maestri di dialettica come Roscellino e Guglielmo di Champeaux. Acclamato maestro di logica e di dialettica, divenne celebre per il suo tentativo di costruire un sapere teologico staccato dalla lettura della Bibbia. Ma è tutta la sua esistenza a esprimere il fascino contrastato del Medioevo e, al tempo stesso, un modello d'uomo ancora attuale. Nella vita di Abelardo riconosciamo, infatti, un prototipo: quello dell'intellettuale anticonformista e ambizioso, che viaggia di città in città, dapprima per completare i suoi studi, accorrendo anche da lontano nei laboratori più sofisticati del sapere, in seguito per potenziare la propria carriera, tanto da raccogliere intorno a sé un numero cospicuo di allievi.

Bernardo da Chiaravalle definì Abelardo "un combattente sin dall'infanzia"; in una sua lettera a Eloisa, Abelardo stesso confessa: "la logica mi ha reso odioso al mondo ... ma io non voglio essere filosofo in modo da oppormi a Paolo, né essere un Aristotele in modo da separarmi da Cristo". Eppure, se le armi della logica lo imposero a tutta Europa, quelle della teologia gli procurarono ostilità e condanne.

Per Abelardo, sulle cose divine la sola ragione mostra la sua insufficienza, per quanto possa pervenire a soluzioni verosimili, non contrarie alla fede. Ciò non significa che sulle questioni di fede non si debba discutere: anche per credere occorre intendere ciò che si crede, e rendersi conto che i contenuti della fede non danno luogo a proposizioni contraddittorie. Inoltre, per rintuzzare quanti fanno un cattivo uso della dialettica applicata alla teologia, è necessario un uso scaltrito proprio della dialettica, tanto da fargli affermare: "Ogni scienza è buona, anche quella che tratta del male".

Abelardo sarà tra i primi a formulare una serie di criteri per valutare ed eventualmente appianare le divergenze della Scrittura. Ciò avviene in un'opera innovativa dal punto di vista del metodo, il *Sic et non*: per addestrare i giovani teologi alla ricerca della verità, si parte da un problema, si elencano le soluzioni non di rado contrastanti date dai Padri della Chiesa, desumen-



dole dai loro scritti, e infine si tenta d'individuare dove stia la verità. È necessario in primo luogo vagliare l'attendibilità e l'esatta caratura semantica delle fonti, rivendicando una libertà di giudizio sottratta all'obbligo di credere.

Si venne così a creare un vero e proprio dualismo teologico, tra Abelardo e Anselmo d'Aosta, inerente al rapporto tra fede e ragione. Questa sfida appassionò gli intellettuali di tutta Europa, schierati a favore o in opposizione ai due filosofi: Anselmo d'Aosta (ca. 1033-1109) sosteneva il primato della fede, con la celebre formula *credo ut intelligam* (credo per comprendere), vale a dire la Rivelazione delle Sacre Scritture è punto di partenza per la comprensione intellettuale; a lui Abelardo, col suo *intelligo ut credam* (comprendo per credere), obiettava come la dialettica fosse punto di partenza per analizzare le verità rivelate.

Insomma: credere o non credere?

Proprio all'esordio del *Sic et non*, Abelardo scioglieva il suo elogio alla mobilità inquieta del pensiero, fra tutti, elemento distintivo dell'uomo: "Quando dubitiamo, arriviamo alla ricerca: proprio con la ricerca, possiamo percepire la verità".

Il nesso di Abelardo tra fede e comprensione razionale fu, comunque, definito ereticale; i suoi libri furono allora condannati al pubblico rogo dai concili di Soissons e Sens, a causa della strenua opposizione di Bernardo da Chiaravalle. Perciò Abelardo divenne uno dei simboli francesi della libertà di pensiero, tanto che la Rivoluzione gli tributò pubblico onore al Père Lachaise, il cimitero parigino.

## L'incontro con Eloisa

Eppure, questo padre nobile del pensiero europeo è celebre soprattutto per una vicenda amorosa.

All'ombra della cattedrale di Parigi, viveva anche una fanciulla diciassettenne. Certo, non una fanciulla come le altre: era bella, era colta, era consapevole delle proprie aspirazioni, ed il suo nome era raggianti come Elios, il dio del sole e della poesia.

Il suo nome era, infatti, Eloisa: era la sapienza che occupava le dotte giornate di Eloisa, ma era l'amore che riempiva i suoi sogni acerbi, tanto simile, a un tempo, ma anche profondamente diversa dalle fanciulle del tempo. Prototipo anch'essa di un certo fascino tutto "di testa".

La data fatale è il 1118: Abelardo, alle soglie dei quarant'anni e ai vertici della fama e della ricchezza, riceve dal canonico Fulberto l'incarico di precettore della nipote, per l'appunto Eloisa, uscita or ora dal monastero di Argenteuil, la cui intelligenza suscita ammirazione in tutta l'Ile de France.

L'amore, come da copione, scoppia ben presto: ad alimentarlo, non è solo la bellezza di lei o la celebrità di lui, ma una reciprocità di passione intellettuale ben rara a quegli anni. Abelardo diventa, da maestro, amante. La carriera, per lui, la reputazione, per lei, contano ben poco. Si può ben dire che *galeotto* anche per loro fu il libro.



Così racconta Abelardo ad un amico, nella cosiddetta *Historia calamitatum mearum*:

*Vivendo sotto lo stesso tetto, gli animi nostri s'intesero.*

*Col pretesto dello studio ci abbandonavamo perdutamente all'amore, e proprio lo studio offriva quei segreti isolamenti di cui l'amore ha bisogno.*

*Dinanzi ai libri aperti parlavamo più d'amore che di filosofia, ed erano più i baci che le sentenze...*

*Ma più ero posseduto da questo incanto, meno potevo dedicarmi alla filosofia.*

*Mi era divenuto terribilmente fastidioso dover andare e trattenermi a scuola; altrettanto duro, quando passavo le notti insonni nell'amore, dedicarmi allo studio di giorno.*

*A lezione poi divenni così trascurato e freddo che non dicevo più niente di geniale, ma tutto mi usciva di bocca per abitudine.*

*Non fui ormai più che un ripetitore di quel che avevo creato prima, e se mi veniva fatto di creare qualcosa, erano canzoni d'amore, non dottrine riservate ai filosofi.*

*Molte di queste canzoni, come tu pure hai saputo, sono ancor oggi diffuse e cantate in molti paesi, soprattutto fra coloro per i quali è bella la vita in due.*

Il loro amore, dal quale nascerà anche un figlio, Astrolabio, si trasforma presto in tragedia. Abelardo viene evirato da sicari inviati da Fulberto; i due sono costretti a separarsi: Eloisa si ritira nel monastero di Argenteuil, Abelardo in quello di S. Dionigi. Di Astrolabio, mandato piccino in Bretagna, si perderanno le tracce.

Nel 1123, Abelardo fonda a Troyes un piccolo oratorio, il Paracleto (Consolatore), dove inizierà nuovamente ad insegnare, e che in seguito, tormentato da condanne e scomuniche, donerà alle monache di Eloisa. I due non si vedranno più, ma saranno per sempre in contatto: iniziano infatti una fittissima corrispondenza, nella quale brilla il gioco scintillante del loro intelletto. Infatti essa, dagli iniziali toni passionali, assume via via la forma di un epistolario filosofico e mistico, uno dei vertici della letteratura mediolatina.

Accolto a Cluny, nel 1141 Abelardo compone probabilmente la sua ultima opera, il *Dialogus inter philosophum, iudaeum et christianum*; un anno dopo muore a Chalon-sur-Saône.

## Lamento d'amore per Eloisa

*Hebet sidus leti visus  
cordis nubilo  
tepet oris mei risus  
carens iubilo;*

*iure mereo,  
occultatur nam propinqua,  
cordis virga florens, in qua  
totus hereo.*

*In amoris hec corea  
cunctis prenitet,  
cuius nomen a Plebea  
luce renitet,*

*et pro speculo  
servit polo: illam colo  
eam volo nutu solo  
in hoc seculo.*

*Tempus queror tam diurne  
solitudinis,  
qui furabar vi nocturne  
aptitudinis,*

*oris basia,  
a quo stillat cinnamomum  
et rimatur cordis domum  
dulcis cassia.*

*Tabet, illa tamen caret  
spes solatii,  
iuvenilis flos exaret:  
tanti spatii*

*intercisio  
annulletur, et secura  
adjunctivis prestat iura  
hec divisio.*



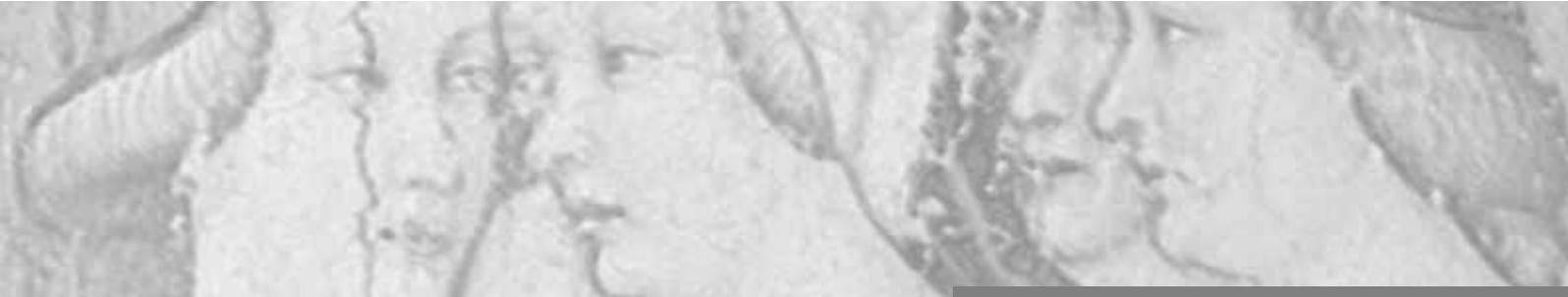
**Abelardo disputa con Eloisa:  
miniatura medievale**

*Si oscura la luce del mio viso un tempo lieto, per l'offuscarsi del cuore, langue il riso della mia bocca, privo di gioia; a buon diritto. Mi è sottratta la mia compagna, nella quale sboccia il vigore del mio cuore; sono legato a lei anima e corpo.*

*Nel corteo d'Amore ella supera tutte; il suo splendore riflette la fiaccola di Febo, di cui è specchio sulla terra; io l'adoro e la voglio, appagato in questo mondo di un suo cenno.*

*È ancora più grave la solitudine del giorno, a me che nella complicità della notte rubavo i baci di quella bocca dalla quale stillano il cinnamòmo e il dolce profumo della cassia che mi penetrano nel cuore.*

*Anche lei, comunque, si strugge e non sente più la speranza del giorno, il fiore della sua giovinezza appassisce. Oh, se si annullasse la ferita di una lontananza così dura, tanto che questa separazione fornisse infallibile testimonianza di fedeltà per gli amanti ricongiunti!*



Questo raffinato canto di desiderio e di tormento viene attribuito proprio a Pietro Abelardo. Lo leggiamo nella sezione dedicata alla lirica d'amore dei *Carmina Burana*, la più importante silloge di età medievale, legata ai *clerici vagantes*. Una raccolta la cui storia è affascinante e intricata quanto un romanzo d'amore. Già, perché la vicenda di Eloisa è anche una epopea di libri.

Nel 1847 esce a Stoccarda una monumentale antologia curata da Andreas Schmeller, bibliotecario della Staatsbibliothek di Monaco: essa sarà destinata ad avere un grande successo e, col veicolo della musica di Carl Orff, a divenire popolare, quasi sinonimo per eccellenza di Medioevo.

Fu lo Schmeller a dare non solo l'edizione ma lo stesso titolo: i *Carmina Burana*, ricavati dal *Codex Latinus Monacensis 4660*, proveniente dall'abbazia di Benediktbeuren, l'antica *Bura Sancti Benedicti*, fondata da S. Bonifacio sulle Alpi Bavaresi tra 730 e 740. Quel remoto angolo di paradiso aveva celato per secoli un ricco patrimonio librario. Ma anche le vallate alpine furono sconvolte dalla ventata napoleonica. Nel 1803 proprio un editto di Napoleone sopprimeva gli ordini monastici e secolarizzava i beni di conventi, parrocchie, seminari. Si spalancavano biblioteche ed archivi rimasti quasi nascosti; così fu per la nostra abbazia bavarese. Si conobbe solo allora un variegato patrimonio poetico, paragonabile per il mondo greco alla celebre *Antologia Palatina*: liriche in latino medievale, con immissioni di alto-tedesco, e influssi della poesia dei *trobadors* e dei *trouvères*.

La datazione del ms. è fissata intorno al 1230, con tre mani di copisti di area tirolese o stiriana: il manoscritto, insomma, era arrivato in Baviera, ma era stato confezionato altrove, probabilmente legato al monastero di Mariazell, vicino a Graz. I testi del repertorio, tuttavia, sono di parecchio anteriori: di un periodo tra XI e XII secolo, con rare puntate nel primo Duecento. Anche la loro origine è quanto mai varia; infatti, alcune liriche sono presenti anche in codici della scuola cattedrale parigina di Notre-Dame, di St. Martial di Limoges, di Cambridge e di St. Andrew in Scozia, e, ancora, nella raccolta *Arundeliana* del londinese British Museum, in quelle del convento benedettino di Basilea, nell'Archivio Aragonese di Barcellona e nel convento tedesco di Weingarten, infine nel ms. *Vaticanus lat.* 4389.

Quello dei *Carmina Burana*, insomma, è un vero e proprio repertorio internazionale. Reminiscenze bibliche e mitologiche, spunti polemici del tempo, sentimenti eterni si fondono e confondono in questo reticolo. Vi troviamo ignoti cantori; non mancano però i nomi eccellenti, come Ugo d'Orléans, detto il Primate, per la maestria artistica, citato anche da Boccaccio (I, 7), Gualtiero di Chatillon, amico di Thomas Beckett ed autore di numerosi canti per le parigine *Feste dei Folli*, Walter von der Vogelweide, caposcuola dei Minnesänger, gli iniziatori della lirica tedesca, Pietro di Blois, precettore in Sicilia di Guglielmo II e successivamente cancelliere a Canterbury, e, manco a farlo apposta, Pietro Abelardo, il "mito" degli studenti medioevali.

La lirica che abbiamo letto - in strofe ritmiche che già preludono alla rima della poesia romanza - può essere commentata proprio ricorrendo alla narrazione che Abelardo aveva fatto ad un amico sulla sua vicenda amorosa. Nel carme, Abelardo elogia con toni trepidamente sensuali, desunti dal biblico *Cantico dei Cantici*, la bellezza dell'amata, ma anche la totale fusione dei cuori. Risaltano le metafore floreali o legate comunque ai profumi vegetali: *floret* (strofa 1); *cinnamomum... dulcis cassia* (strofa 2), *flos iuvenilis* (strofa 4).

La conclusione è appassionata, sino ad augurarsi, in tanto strazio, di vedere presto comprovata la reciproca fedeltà, in quei vincoli inscindibili, *secura iura*, che ricordano Catullo, vincoli che l'omoioteleuto presente nel nesso attributo + sostantivo rende ancora più forti. L'amore autentico, secondo i dettami della poesia cortese, è furtivo, e i baci sono rubati: *furabar... basia* (strofa 3).

Nella seconda strofa, è presente un artificio di derivazione trobadorica, il *senhàl*, ovvero l'allusione al nome dell'amica: la fiaccola di Febo rimanda al nome greco del sole, Helios, di cui Eloisa costituisce il femminile. Il Medioevo, infatti, ama il mistero del dire e non dire o, comunque, di una esplicitazione per allusioni; tutto rientra nel quadro complessivo del linguaggio allegorico, così come l'obbligo della segretezza amorosa dell'etica cortese impone l'uso della perifrasi o dello pseudonimo. Nelle strofe poetiche, insomma, giace il rimando alla donna amata. Come in una sciarada esso va individuato e risolto; esso è la misteriosa impronta che la donna lascia di sé, il *signum*, in provenzale *senhàl*.

Tutta la lirica è giocata sull'alternanza luce / tenebre, metafora di gioia / infelicità. Le prime due strofe presentano la situazione tradizionale dell'amante: la gioia è luminosa, l'infelicità è oscura (strofa 1: *sidus / nubilo*; strofa 2: *cunctis prenitet... lumen a Phebea luce renitet*). Ma la terza strofa ribalta i termini; ora il giorno è luttuoso e si rimpiange la felicità delle notti d'amore: *queror... diurne / furabar... nocturne... basia*.

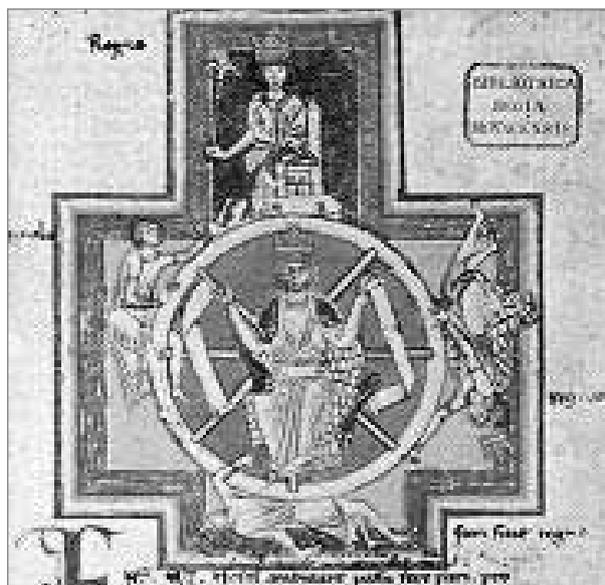
### Un epistolario che fa discutere

Come può una storia d'amore vissuta ottocento anni fa destare ancora tanto coinvolgimento?

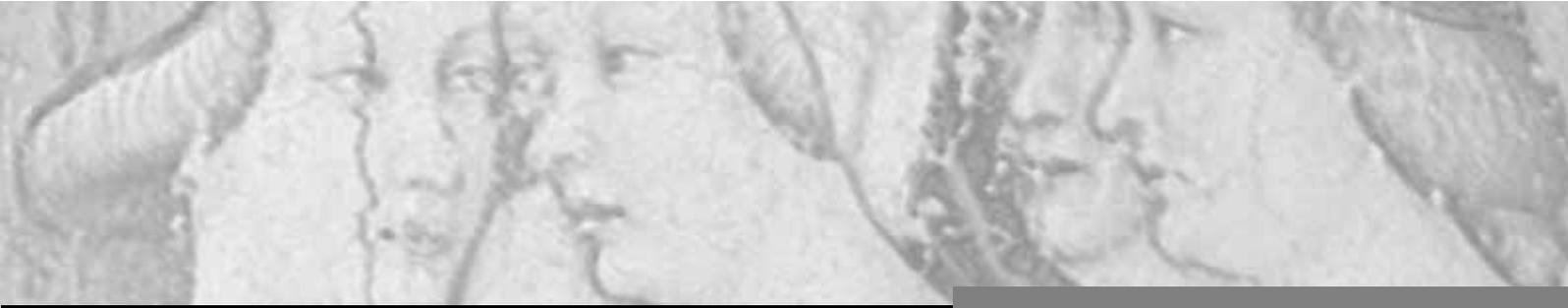
La risposta sta tutta in ciò che noi moderni percepiamo, sino all'immedesimazione, tra le righe delle lettere che i due amanti si scambiarono. Più che le vicende, emergono i caratteri, la loro accentuata soggettività, il diverso sentire con cui i protagonisti registrano gli avvenimenti e li filtrano anche letterariamente. Ancor più, l'attrattiva viene dal temperamento volitivo, passionale e riflessivo a un tempo, della donna. Così inserita nella sua epoca ma anche così moderna, e senza età.

Il problema dell'autenticità o meno delle lettere tra Abelardo ed Eloisa ha avuto un particolare rilievo nella stagione critica dei Positivismo, finché il grande medievalista Étienne Gilson ha appassionatamente sostenuto l'autenticità dell'epistolario.

Ma nel 1972 c'è una nuova presa di posizione, questa volta dell'americano John Benton, per il quale si tratterebbe di un falso, fabbricato nell'abbazia stessa di Eloisa, molto tempo dopo la sua morte. Da Benton in poi, si sono succeduti numerosi interventi, a riprova del grande fascino che la storia dei due amanti esercita anche sugli studiosi. Coerenze o incongruenze filologiche, storiche e persino psicologiche: la questione è ancora aperta. In ogni caso, il più antico



Miniatura dal Codice Monacense coi *Carmina Burana*



codice, il ms. 802 di Troyes (datato tra XIII e XIV secolo), risale a un esemplare trascritto nell'abbazia di Eloisa, la prima artefice della diffusione dei *dossier* epistolare. Per altro, la corrispondenza tra i due amanti rientrerebbe in un vero e proprio genere letterario, quello del dialogo consolatorio, in cui si narra una conversione esemplare.

Nelle lettere di Abelardo, a partire dalla prima, l'autobiografica *Historia calamitatum mearum*, emerge una personalità audace, ora assetata di successo, ora colma di pentimento. Così egli riconoscerà all'amico: "... la ricchezza insuperbisce sempre gli stolti, le sicurezze terrene indeboliscono il vigore dell'animo, che si fa poi facilmente adescare dalle lusinghe dei sensi... La pietà divina mi richiamò a sé, umiliandomi perché ero superbissimo e avevo dimenticato che tutte le qualità di cui mi vantavo non mi appartenevano, ma erano doni divini".

Eloisa sarà allora una "carissima sorella", alla quale scrivere:

*Per me l'amore che ci avviluppava entrambi, nelle catene del peccato, era soltanto concupiscenza, e non merita il nome di amore. Soddisfare su di te la mia miserabile passione; ecco tutto quello che amavo.*

*Tu dici di aver sofferto per me; può essere vero, ma sarebbe più giusto dire che io ho sofferto, e mio malgrado, per te. Ho sofferto non per amore tuo ma per la violenza esercitata contro di me, non per la tua salvezza ma per la tua disperazione.*

*È per la tua salvezza invece, e in piena libertà che Gesù Cristo ha sofferto per te, Gesù le cui sofferenze guariscono ogni malattia, cancellano ogni dolore. Volgi dunque verso di lui, te ne scongiuro, tutta la tua comprensione e la tua compunzione.*

Se per Abelardo il fuoco della passione è diventato luce spirituale, nelle sue epistole, invece, Eloisa non prospetta né distacco né pentimento, ma ferma consapevolezza:

*Dio sa bene che in te non ho mai cercato altro che te solo; ho desiderato esclusivamente te, e non le tue sostanze.*

*Non miravo al matrimonio né alla ricchezza; e tu sai bene che sempre ho cercato di soddisfare non i miei piaceri e la mia volontà, ma unicamente i tuoi.*

*E se il nome di moglie appare più sacro e più valido, per me è sempre stato più dolce quello di amica o, se non ti scandalizzi, di concubina e di amante: perché, quanto più mi fossi umiliata dinanzi a te, tanto più ti sarei stata gradita e avrei meno offuscato lo splendore della tua trionfante personalità.*

Perché per Eloisa è più duro dimenticare "le vestigia dell'antica fiamma". È già badessa, e quindi fisicamente lontana dall'amato; ella ricorda i giorni dell'amore con la lucidità che solo il tempo riesce a dare. La passione ha ceduto a una totale confidenza, vissuta con la differente cifra di due personalità forti, a proprio modo ancora dominanti. Così passano più di vent'anni.

Abelardo muore. Da un confratello ne giunge la notizia ad Eloisa: ella che non aveva più rivisto l'amante, ma che psicologicamente non lo aveva "abbandonato" un istante. È il 1142:

*Così, cara e venerabile sorella in Dio, colui al quale dopo il legame carnale siete stata unita dal legame più elevato e più forte dell'amore divino, colui col quale e sotto il quale avete servito il Signore, questi io dico, il Signore come prima voi stessa, lo riscalda nel suo seno, e nel giorno della sua venuta, quando la voce dell'arcangelo e la tromba di Dio, che scende dal cielo risuoneranno, lo custodirà per rendervelo con la sua grazia.*

Il corpo di Abelardo, per sua volontà, viene trasportato da Eloisa, al Paracletto. A lei, solo a lei, Abelardo aveva chiesto sepoltura: "Heloissa, quondam mihi in saeculo cara, nunc in Christo carissima...". Nel 1164, anche Eloisa muore al Paracletto.

Il nostro viaggio nello spazio e nel tempo è finito.

Siamo ritornati di fronte al ciborio goticeggiante di Abelardo ed Eloisa.

Per sempre lontani, per sempre uniti, da noi distanti, a noi così vicini.

Perché l'amore è di sempre, ed è per sempre.



*In un dipinto ottocentesco, i due amanti sono sorpresi dal canonico Fulberto*

## Bibliografia

*Carmina Burana*, ed. critica a cura di A. Hilka-O. Schumann-B. Bischoff, 3 voll., Heidelberg, 1930-70; traduzione italiana a cura di P. Rossi, Milano, Bompiani, 1989.

L. Alfonsi, *La letteratura latina medievale*, Firenze-Milano, Sansoni, 1972.

D. Norberg, *Manuale di Latino Medievale*, trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1974.

J. Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, trad. it. Milano, 1979

B. Geremek, *I bassifondi di Parigi nel Medioevo*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1991.

P. Abelardo, *Storia delle mie disgrazie*, Milano, Garzanti, 1983; Roma, Newton Compton, 1994.

E. Gilson, *Héloïse et Abélard*, Paris, Vrin, 1938; trad. it. Torino, Einaudi, 1950.

M.T. Beonio Brocchieri Fumagalli, *Eloisa e Abelardo*, Milano, Mondadori, 1984.

Abelardo e Eloisa, *Lettere d'amore*, a cura di E Roncoroni, Milano, Rusconi, 1971.

M. T. Beonio Brocchieri, *Introduzione ad Abelardo*, Roma-Bari, Laterza 1974.

E. Ferri, *Per amore*, Milano, Mondadori, 1998.

Il presente studio si propone di verificare le origini e la veridicità dello stereotipo, ancor oggi diffusamente accolto, che descrive la donna nordica come una valchiria risoluta e spesso crudele, di aspetto giunonico e pur tuttavia ammaliante. Si darà perciò voce agli uomini di lettere e ai menestrelli che operarono presso le corti germaniche medievali per tratteggiare, in base alla loro testimonianza, i modelli femminili più ampiamente rappresentativi dei diversi caratteri e dei ruoli possibili per la donna di quella società.

Spaziando da Tacito ad Heine, lo studio presenta le seguenti figure femminili:

- *il personaggio di Brunilde, regina d'Islanda, depositaria dei valori epici dell'atavico Germanesimo nordico;*
- *l'evoluzione della figura di Crimilde, principessa burgunda e sposa - poi vedova - del prode Sigfrido, la quale, dapprima perfetta incarnazione virginale dell'ideale cortese, si trasforma in età più matura in una demoniaca furia vendicatrice;*
- *la popolana compagna dei giochi d'amore d'un umile menestrello, la sola che può ricondurci a una realistica figura di donna che vive una quotidianità comune.*

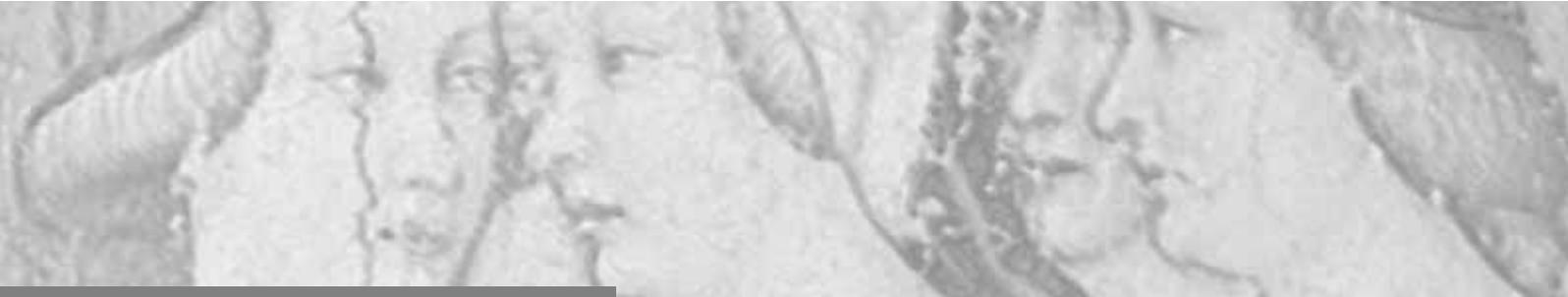
## 1. QUALCHE PRECISAZIONE ETIMOLOGICA SUL TITOLO DI QUESTO STUDIO

### 1.1. Tedesco, germanico, teutonico

L'etimologia dell'aggettivo **tedesco** risale al latino medievale *teutiscus*, derivante da un *thiudisc* - che rimanda a sua volta al sostantivo gotico *Thiuda* = popolo insediato sul territorio continentale occidentale germanico. La diffusione del termine *tedesco* è da attribuire in origine agli ambasciatori di Carlo Magno che, riferendo all'imperatore su quelle terre e su quelle genti che non parlavano certo la lingua latina di corte, riferivano appunto di un popolo che si auto-denominava *theudo* e che parlava un idioma locale descrivibile pertanto come *theudisca lingua*, da cui *theutisca lingua*. Come lingua "tedesca" è da intendersi quindi la lingua parlata dal popolo, ossia dal volgo: vale a dire la lingua "volgare".

Il presente studio non può pertanto attribuire alle figure femminili che ne saranno oggetto l'etichetta di "tedesche", in quanto l'aggettivo è di origine storica troppo recente per accogliere in sé alcuni dei tratti significativi che verranno presentati.

In campo filologico, l'uso dell'aggettivo *germanico* compete a tutti gli appartenenti a uno dei 3 gruppi linguistici europei originari staccatisi dal proto-nucleo indoeuropeo. Pertanto "*germanico*", al contrario di *tedesco*, risulta troppo arcaico e indistinto rispetto ai confini storico-geografici che questo studio intende porsi.



Né, sotto l'aspetto etimologico, la denominazione stessa di "Germania" che noi oggi attribuiamo alla regione tedesca mutuando il termine dalla lingua di Roma è conveniente o pertinente all'aggettivo "tedesco/a" che alle manifestazioni di quella stessa regione attribuiamo. La Germania dovrebbe invero chiamarsi \**Tedeschia*, ed è a questo concetto che, non a caso, rimanda la denominazione Deutschland: terra - *Land* - di quello specifico popolo che la occupa (*theud* > *theut* > *theutsch* > *deutsch*).

La voce dotta **teutonico**, derivante dal latino *teutonicu (m)* aggettivo di *Teutones*, rimanda a un'antica popolazione di origine germanica che nel II sec. a.C. migrò in Gallia e tentò d'invasare l'Italia, venendo qui sconfitta da Mario nel 102 a.C. Nemmeno la scelta di questo aggettivo risulta pertanto la più rigorosamente adatta e omnicomprensiva; essa si presenta tuttavia come la possibilità più idonea a introdurre sia il valore-cardine attribuito comunemente dal Germanesimo a ogni singola *stirpe*, sia a restituire l'assonanza con la radice autoctona originaria *theud-*, sia infine alla connotazione vuoi ironica vuoi dispregiativa di "tedesco" con caratterizzazione di *preciso* e *tenace* che l'italiano informale attribuisce all'aggettivo in questione. E, a ragione o a torto, i fili conduttori di questo studio sono proprio la precisione, la tenacia, la grinta, la difesa strenua delle proprie radici.

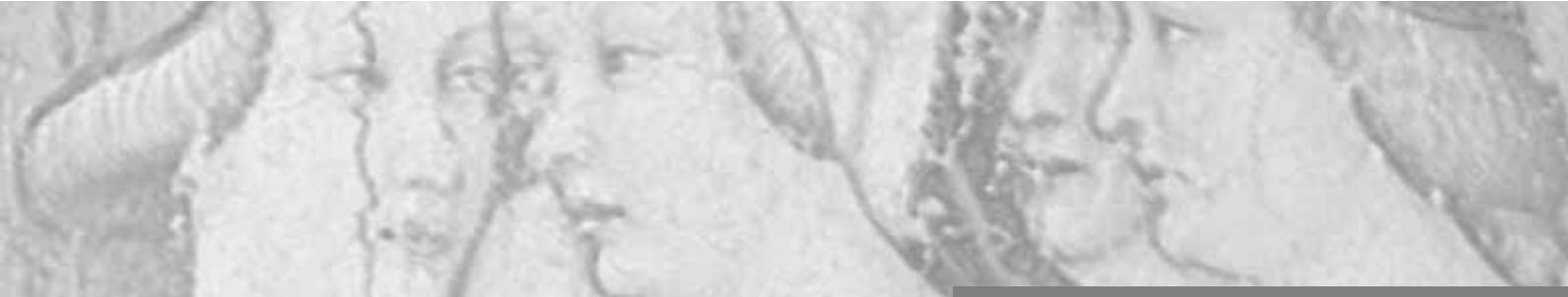
## 1.2. Il tedesco "medio-alto"

La filologia definisce **alto tedesco** (*Hochdeutsch*) il tedesco standard che si evolse dal proto-germanico occidentale con propagazione geografica dalla Germania centrale verso il meridione (= altopiano centrale e [pre-]alpi) ed articolazione storica in 3 fasi: antica (ca. 750-1100 d.C.), *media* (ca. 1100-1500), nuova (= tedesco moderno, a partire dal primo Cinquecento; suo atto costitutivo: la traduzione della Bibbia nella lingua del popolo da parte di Martin Lutero).

La definizione di *alto tedesco* si contrappone a quella di *basso tedesco*: quest'ultimo, parimenti originato dal proto-germanico occidentale, si propagò geograficamente dalla Germania centrale verso il settentrione (= verso la costa del mare del Nord e, con minore incidenza, del Baltico). Il basso tedesco costituisce ancor oggi la base di tutti i dialetti tedeschi settentrionali ma non gode di alcuna rappresentatività linguistica ufficiale. Esso tuttavia, esportato via mare verso i Paesi limitrofi e le Isole Britanniche, contribuì all'evoluzione di altre lingue germaniche occidentali standard moderne quali per esempio l'inglese, l'olandese e il danese.

## 2. L'AMBIENTE SOCIO-CULTURALE GERMANICO

Come in tutte le comunità arcaiche, anche sul territorio europeo centro-settentrionale popolato dai Germani la comunità, governata dagli anziani, si fonda rigorosamente sul concetto di **Sippe**, ossia di *stirpe*. In epoca arcaica gli uomini erano dediti alla caccia e alla guerra, le donne si occupavano della casa e della campagna. Si professava una religione naturale i cui riti, prevalentemente coincidenti con il ritmo delle stagioni, venivano celebrati nella foresta. La concezione del mondo e della vita era assai cupa e improntata al pessimismo; gli eventi venivano intesi come determinati, più ancora che dal potere degli dei o dalla prodezza degli eroi, dallo



*Schicksal*, ossia da quel *destino* cui nessuno si può sottrarre. Nemmeno la successiva cristianizzazione del territorio germanico riuscì a rimuovere la coscienza dei fondamenti della vecchia tradizione, che riaffiorò con grande successo in epoca medievale attraverso la diffusione dell'epica eroica, delle ballate e dei canti popolari.

Tuttavia nel Medioevo i rapporti sempre più fitti fra le diverse entità politiche europee e la conseguente evoluzione del pensiero, della società e dell'economia, comportarono necessariamente per la Germania il passaggio, almeno sul piano giuridico, dal diritto tribale antico germanico al diritto familiare feudale. Alla primigenia cellula sociale imperniata sulla tribù di appartenenza subentrò così la famiglia mono-nucleare, guidata dall'*Herr*, ossia dal *capofamiglia*, *signore*, *padrone*.

Con l'intensificarsi degli scambi di merci, di idee e di notizie anche in Germania giunse voce delle tendenze culturali "di moda" nel resto d'Europa. Fu così che la grazia e la cortesia tipiche della vita nell'*Hof*, a *corte*, così come esse venivano diffuse dai modelli franco-provenzali, vennero a confrontarsi con la quotidianità arcaica e cruenta caratteristica della *Burg* germanica, la cittadella fortificata costruita in posizione strategicamente sopraelevata a difesa della comunità. Mai queste tendenze riuscirono a imporsi definitivamente sul sistema socio-culturale tedesco: esso infatti, per reazione ai nuovi impulsi dall'esterno, si sentiva allora ancor più stimolato a epifanizzare la propria atavica forza istintiva naturale. Ciò nonostante il mito eroico germanico, incentrato sull'esaltazione della forza e dell'istinto naturale del singolo, e la fiaba cortese provenzale, che non può prescindere da attenzioni di galateo e di carattere sociale, riuscirono perfino a convivere, per qualche tempo, nella cultura e nella società medievali tedesche.

### 3. LA DONNA NELLA QUOTIDIANITÀ MEDIEVALE TEDESCA: LA WÏP E LA FROUWE

#### 3.1. Definizione di "wîp" e di "frouwe"

Tornando a riflettere sulle etimologie, il sostantivo *wîp*, che definisce l'essere femminile, ovvero la moglie, o ancora la donna di casa (pronuncia /'vaip/, vocabolo oggi non più comunemente in uso) corrisponde in sostanza al concetto latino di *mulier*. Anche il termine germanico definisce infatti la donna nella sua configurazione più quotidiana, meno "politica" ma verosimilmente più reale o quantomeno più realistica e atavica. La *wîp* rappresenta con ciò la donna comune, la popolana, la femmina che il maschio - sia esso re o menestrello - può concedersi d'amare fisicamente, la sola categoria di donna con cui l'uomo può pensare di mettere su casa e famiglia, nonché di restare eventualmente con lei alle dipendenze di quell'*Herr* (= lat. *dominus*) che l'avesse chiamato a lavorare a corte.

Diversamente, il sostantivo *frouwe* - oggi *Frau*: donna, ovvero signora - corrisponde al latino *domina*. In senso stretto il termine germanico deve dunque essere inteso come "padrona"; rispetto ad esso la "donna" neolatina e la "Frau" tedesca sono da recepire come genericizzazioni successive.

### **3.2. La wîp e la vita fuori dalle mura della Burg**

La *wîp* che vive fuori dalle mura della *Burg*, ossia del borgo fortificato amministrato dal feudatario, appartiene alla categoria delle donne contadine e conduce pertanto una vita assai parca. Viene comunemente scelta in sposa non solo in base alla sua dote, ma anche con riguardo alla sua buona predisposizione al lavoro e alla capacità di tenere in ordine la casa. Con il matrimonio ella inizia a prendersi cura dei piccoli animali domestici, dell'orto, della casa; cuoce, riassetta e prepara il bagno; macina i cereali; fa il sapone, le candele e i vestiti; raccoglie le fibre da tessitura, cuce, tesse, colora le stoffe e aiuta durante il raccolto. Se poi è storpia, va al mercato e vende i propri prodotti: verdura, burro, uova, formaggio, pollame ecc. Se è moglie di un servo della gleba, presta in linea di massima un lavoro artigianale per il quale non viene retribuita ma ne riceve in cambio vitto, eventuale alloggio e vestiario.

### **3.3. La wîp e la vita dentro alle mura della Burg**

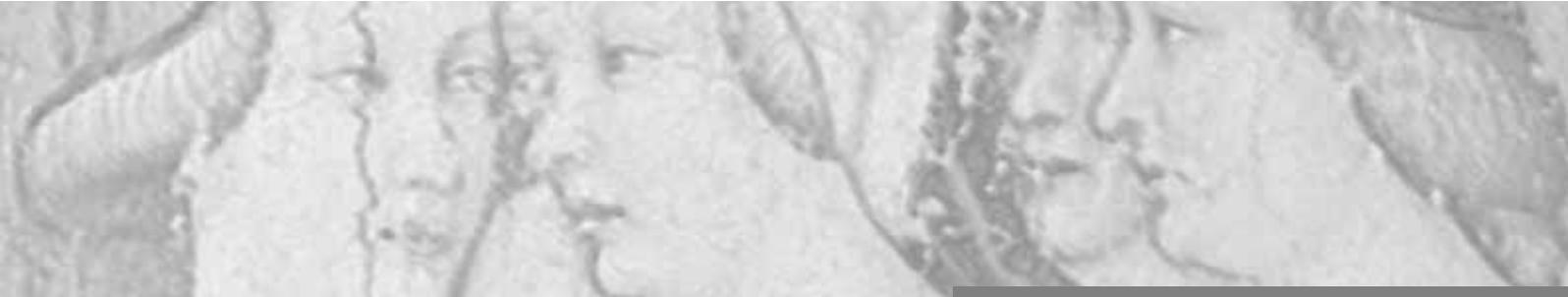
La donna che vive dentro alle mura della *Burg* può essere definita, con stretto rigore etimologico, **borghese**. Essa è economicamente indipendente: può infatti prestare giuramento civile e venire con ciò registrata all'anagrafe della città, ottenendo legittimazione per le sue imprese e i suoi traffici, ma anche per la fondazione di specifiche corporazioni di mestiere. In ciò ella è favorita dal sapere il più delle volte leggere e scrivere, anche se le rimane vietata la frequenza dell'Università.

Le sue occupazioni prevalenti la vedono cuoca, birraia, produttrice di sapone e candele, macellaia di animali da consumo, precettrice, acquirente di polli e maiali, maestra per le giovani con riguardo ai lavori di tessitura. Tuttavia si registrano anche non pochi casi di donne che, avendo scelto un'istruzione autodidatta, ben operano in qualità di ostetrica, farmacista, medico, chirurgo. In città non mancano poi occasioni di lavoro più laide. Così le prostitute, potendo lavorare perfino sotto l'egida di una corporazione, si offrono pubblicamente ai loro clienti nelle taverne e nei bordelli: edifici, questi, decisamente ben visti in area urbana perché occasione di salvaguardia delle giovani e delle donne per bene contro eventuali violenze.

Aumentando per altro la diffidenza e l'inimicizia degli uomini nei confronti della crescente indipendenza femminile, in seno a questa realtà maturano purtroppo i presupposti per quella demonizzazione della donna che toccherà il suo apice con la stagione della caccia alle streghe.

### **3.4. La frouwe e la vita nello Schloss**

Sul piano umano, la nobile *frouwe* resta in ogni caso legata alla politica del tornaconto familiare e costituisce "merce da matrimonio". Ella viene data in sposa in virtù di accordi di famiglia che la vincolano fin dalla più tenera età sulla base di prospettive di eredità, acquisizione di dote, interesse politico. La *frouwe* vive in un'ala riservata dello *Schloss*, ossia del castello, insieme alle sue damigelle; si occupa dell'andamento della casa e dell'educazione dei piccoli. Ella sa generalmente leggere e scrivere, possiede una cultura, si interessa di letteratura e conosce



qualche lingua straniera; pur partecipando alla vita mondana con piacere e ostentando le proprie ricchezze, è manifestamente pia e devota; è altresì destinata a entrare in convento se non trova modo di sposare un buon partito.

Sul piano sociale e spirituale, la *frouwe* esce dalla sua passività e assume un ruolo di primo piano; ispira azioni eroiche, educa il cavaliere o il suo servitore elevandolo - in forza della sua grazia, della sua bellezza e della sua virtù - a un superiore grado di perfezione; essendo, nella sua stessa perfezione, creatura di Dio, ella viene amata con la stessa riverenza e deferenza con cui si può amare Dio stesso, nell'adeguato rispetto delle gerarchie feudali e delle norme della *hövescheit* (< alto ted. medio) = *Höflichkeit* (< alto ted. moderno), ossia della cortesia. La *frouwe* è dunque mezzo per innalzarsi al cielo, per entrare nel Paradiso.

### **3.5. Posizione giuridica della donna tedesca medievale in relazione allo stato civile**

La donna si sposa in età compresa fra i 12 e i 16 anni. È sottomessa al marito che ne possiede la tutela e che assume diritto sui beni da lei portati in dote. Egli ha inoltre facoltà di punirla corporalmente ed eventualmente di ripudiarla. Motivi di separazione sono l'impotenza di lui, l'ebbrezza di lei, lo sperpero da parte del marito dei beni della moglie, la contrazione della lebbra, l'inclinazione eretica da parte del/la partner. In caso di separazione, la donna ha comunque diritto alla "legittima", ossia a vedersi restituiti tutti i beni femminili portati in dote, quali i vestiti, i gioielli e l'intero corredo.

Il matrimonio fra appartenenti a una stessa classe sociale è un'usanza pressoché obbligata. La donna che sposasse un uomo di estrazione sociale inferiore alla propria dovrebbe infatti rinunciare alla propria e abbassarsi a quella del marito.

Poiché il matrimonio è un fatto pubblico, la vita coniugale è sorvegliata dalle rispettive famiglie degli sposi. Così mentre i parenti della moglie badano a che il marito ottemperi ai suoi obblighi per il sostentamento, la corte vigila sulla fedeltà della moglie stessa. L'adulterio è infatti considerato tradimento non soltanto del marito ma dell'intera stirpe di lui.

La moglie resta legata al marito anche dopo la morte di lui ed è moralmente tenuta a riscattare la memoria. Anche per questo le vedove, che a partire dai 18 anni vengono dichiarate - come per altro le giovani ancora nubili - giuridicamente maggiorenni e con ciò indipendenti, godono di notevoli margini d'azione e di buone clausole di diritto sulla proprietà e sulla tutela dei figli. Se esse hanno ricevuto un'eredità consistente, è decisamente opportuno che si risposino per salvaguardare il proprio patrimonio. In caso di secondo matrimonio i figli non costituiscono alcun ostacolo, anzi essi costituiscono testimonianza della fertilità della donna. Partendo dalla constatazione che numerose vedove non risposate cadevano nelle maglie del ladrocinio o della prostituzione per provvedere a sé e ai propri figli, diventa purtroppo consuetudine che esse diventino oggetto di cattiva fama, di insidie, di discriminazioni sessuali e sociali.

Alle donne che non contraggono matrimonio resta la possibilità di entrare in convento. Se infatti la donna sposata assume un certo valore in quanto madre, la verginità, particolarmente cara a Dio, costituisce una sorta di virtù privilegiata per ottenere lo status clericale femminile.

#### 4. LA DONNA TEUTONICA COME STEREOTIPO STORICO-LETTERARIO

La descrizione stereotipica a tutt'oggi ancora ampiamente assunta come valida per la donna germanica finisce di fatto col rilevare per lei i tratti somatici e caratteriali definiti scientificamente per la razza ariana: alta, di carnagione chiara, bionda, con lunghi capelli lisci e con occhi azzurri e trasparenti, di spirito elevato, così come già recitano fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento le dichiarazioni di O. Ammon, O. Weiniger, C.G. Carus, H.S. Chamberlain.

Al di là della tragica connotazione ideologica che l'aggettivo "ariano" ha assunto nei tristi anni del Nazionalsocialismo, il suo uso nella definizione della figura femminile come sopra descritta ne comporta la rappresentazione, tuttora comune presso l'immaginario collettivo, di una valchiria risoluta e spesso crudele, di aspetto imponente e pur tuttavia ammaliante.

##### 4.1. La testimonianza del latino Tacito

I tratti e i caratteri germanici trovano eco autorevole in più di un autore latino, ma chi li descrive specificatamente e con maggiore dovizia di particolari è Publio Cornelio Tacito. Nel passo IV del suo *De origine et situ Germanorum*, più comunemente noto come *Germania* egli annota come i Germani siano un popolo di sangue puro, caratterizzato da *occhi truci e cerulei, capelli rosso-oro, corporature imponenti*.

Di quella società, nel passo XIX della sua opera Tacito apprezza la consuetudine per cui:

*[...] le donne vivono in una castità ben difesa e gli adulteri sono pochissimi: la pena è immediata e demandata al marito. Egli taglia le chiome alla moglie davanti ai parenti, la scaccia di casa e la insegue a sferzate per tutto il villaggio. A una donna che si è prostituita non è concesso in alcun modo il perdono.*

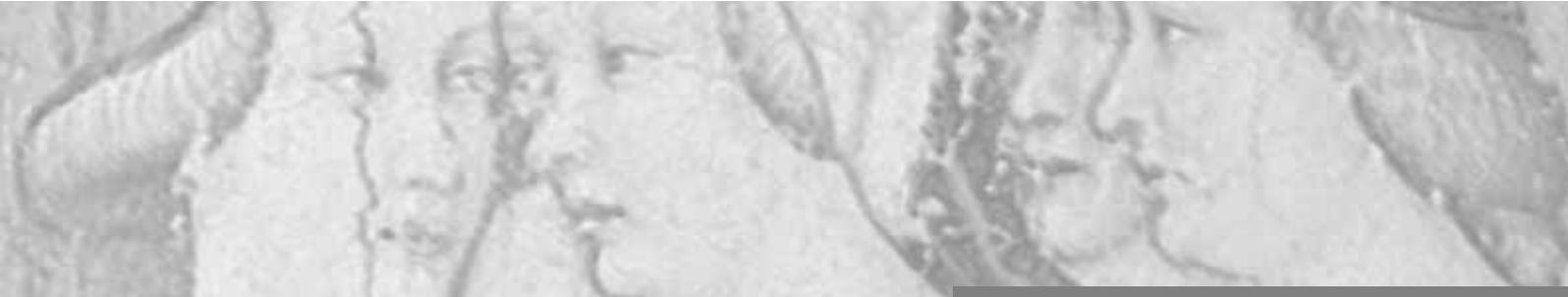
*[...] Soltanto le vergini vanno a nozze e una sola volta vanno a compimento le speranze e i voti della moglie. Così un solo marito possono avere le donne, allo stesso modo in cui hanno un solo corpo e una sola vita.*

Inoltre nel passo XX egli riferisce che:

*Le esperienze sessuali arrivano tardi per i giovani e per questo la loro virilità è inesauribile. Le vergini non sono spinte al matrimonio prima del tempo: rispetto ai maschi, identico è il vigore giovanile, identica la statura. Si uniscono a mariti altrettanto validi e giovani e i figli rispecchiano la forza di chi li ha generati.*

##### 4.2. Il Romanticismo tedesco: la Lorelei

La letteratura romantica tedesca si fonda su studi storici, filosofici e linguistico-filologici che, evidenziando i limiti del sistema statale e sociale del tempo, mettono in massimo risalto la necessità di recuperare l'antica grandezza e fierezza delle stirpi germaniche. Con ciò essa con-



tribuisce significativamente a divulgare presso il popolo un'immagine nostalgica degli avi germanici e a rinforzare ulteriormente le radici di quel mito della razza superiore, eletta, che nel secolo successivo farà tragicamente scivolare i tedeschi dentro alla dittatura nazionalsocialista.

Nell'ottica romantica, presso gli intellettuali e presso il popolo registrarono particolare successo due documenti letterari: la ballata della *Lorelei* nella versione di H. Heine e il *Deutschlandlied*, ossia il *Canto alla Germania*, di A. H. Hoffmann von Fallersleben, che dopo qualche decennio sarà assunto ad inno della nazione tedesca.

Ecco, nella traduzione di Amalia Vago, i particolari fisici e di comportamento che Heine attribuisce alla "sua" Lorelei nelle strofe 3 e 4 (per testo integrale ved. Appendice 1):

*Bellissima una fanciulla  
siede là in alto; scintilla  
il vezzo suo d'oro, la chioma  
sua d'oro disciolta sfavilla.*

*Con pettine d'oro la pettina  
e insieme modula un canto,  
che è pieno di forza segreta,  
che è pieno di magico incanto.*

Nelle due strofe sopra riportate, è evidente il rimando alla bellezza di questa ragazza-sirena di omerica reminiscenza, e nel contempo alla sua pericolosità: quale uomo potrebbe non restare ammaliato da quella *bellissima fanciulla* con la *chioma d'oro* che *disciolta sfavilla*? Eppure l'inganno, il tradimento sono in agguato: mentre si pettina, ella infatti modula un canto che è sì pieno di *forza segreta* ma anche di un *magico incanto* e che, come fu per le epiche sirene di Ulisse, farà naufragare il marinaio forestiero - perciò potenziale nemico - sugli scogli del Reno.

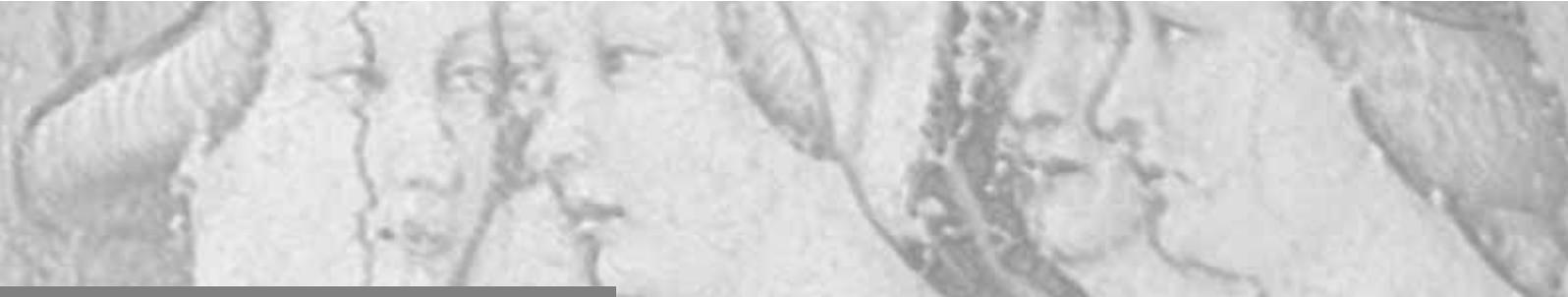
Ammaliante ma risoluta e crudele, la *Lorelei* ammonisce dunque che la bellezza non è da assumersi quale valore estetico in senso stretto ma come strumento di distrazione dell'avversario, e con ciò di difesa del suolo dei padri, oltre che come testimonianza di una derivazione razziale perfetta, coincidente con i canoni "classici" che l'Europa attribuisce alla bellezza nordica. In questo senso Brunilde, regina d'Islanda di cui si parlerà più avanti, è la figura femminile epico-letteraria che più efficacemente fa convivere in sé entrambi questi principi.

#### **4.3. Il Romanticismo tedesco: le prerogative femminili nel Deutschlandlied**

Anche A.H. Hoffmann v. Fallersleben evidenzia con chiarezza e determinazione, nelle parole scelte per il suo *Deutschlandlied*, i fondamenti del comportamento e del pensiero tipicamente germanici. In esso i primi due versi, famosissimi, che recitano:

*Deutschland, Deutschland über alles,  
über alles in der Welt.*

Germania, Germania sopra a tutto,  
sopra a tutto nel mondo.



perpetuano infatti quello spirito patriottico di superiorità ideologica e comportamentale che ha animato la Germania fin dagli albori e il cui recupero risulta in epoca romantica urgente per il bene della nazione, che ancora non riesce a decollare quale entità unitaria sul piano politico e sociale. Nella seconda strofa, poi, il poeta-patriota pone in testa all'elenco dei valori su cui si fonda la società tedesca proprio i due seguenti:

*deutsche Frauen, deutsche Treue*                      donne tedesche, fedeltà tedesca

augurandosi, per altro che questi possano mantenere a lungo:

*ihren alten schönen Klang*                      il loro bel vecchio suono

Nonostante l'auspicio di Fallersleben, il nuovo stato tedesco federale sorto nel 1949 ha tuttavia scelto - evidentemente per evitare un'inopportuna esasperazione di certe posizioni radicali dopo i tragici eventi generati dalla politica nazionalsocialista - di rinunciare ai versi precedenti e di continuare a cantare, del proprio inno nazionale, la sola ultima strofa: quella che inneggia all'unità, al diritto e alla libertà.

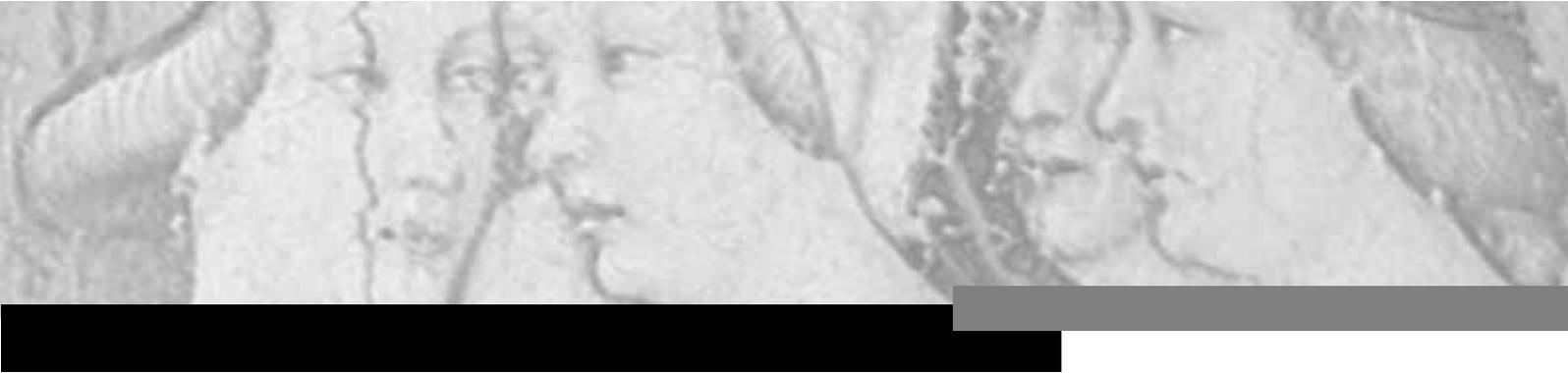
## 5. LA LETTERATURA DI CORTE MEDIO-ALTO-TEDESCA

### 5.1. *L'epica cortese, ovvero: l'Hofepos*

Nell'abito di questo genere letterario, corrispondente a quello della *chanson de gestes* francese, vengono narrate in versi storie di dame e di cavalieri impostate sulle norme mutuata dal galateo cortese provenzale e bretone.

Come avviene per i poemi francesi, anche l'*Hofepos* tedesco trasmette i valori cortesi e cavallereschi più tipici: nelle due notissime opere *Tristano e Isotta, nel Parsifal* e in tutte le altre produzioni appartenenti a questo stesso filone, i protagonisti - in particolare i cavalieri - dimostrano attraverso il loro comportamento e le loro gesta, finanche nelle loro pudicissime storie d'amore, di possedere:

- equilibrio interiore,
- dominio di sé inteso come capacità di frenare gli istinti, le passioni e gli eccessi nelle parole e nelle azioni
- fedeltà a se stessi e ai propri sentimenti
- senso di giustizia espresso attraverso la clemenza, la bontà e la generosità
- educazione e raffinatezza di costumi
- contegno onorevole verso le donne
- modestia, umiltà, pudore, costanza e misura
- fede sincera, ossia la capacità di superare per virtù propria ogni forma di dubbio interiore.



Lo stile di vita fondato sui valori cortesi risulta pertanto nobile, dignitoso e controllato, mai incline agli eccessi. Bene esso si adatta, perciò, ad un ambiente nobile elegante e alla moda, che tuttavia - quale modello importato dall'estero - non riesce ad attecchire definitivamente in quanto non rispecchia le qualità più genuinamente germaniche.

### 5.2. *L'epica eroica, ovvero: l'Heldenepos*

L'epica eroica, catalogabile nel genere dell'*Heldenepos*, si sviluppa e si diffonde, in risposta a quella cortese, con l'obiettivo di mettere in luce le qualità e i valori tramandati dalla tradizione autoctona e nordica in senso più lato.

Nell'*Heldenepos*, il cui poema più significativo è il *Canto del Nibelunghi*, i temi e i motivi cavallereschi risultano decisamente superficiali, più formalità che sostanza, concessione alla moda del tempo piuttosto che accettazione di nuove forme di vita. I temi e i motivi cardine di questo genere letterario sono, al contrario:

- la fatalità inesorabile di un destino di cui l'uomo è preda e cui soccombe con una fine violenta
- il desiderio di conquista e di preda
- il senso fortissimo di fedeltà alla persona e alla parola data
- la temerarietà
- l'inganno, la vendetta personale, il tradimento.

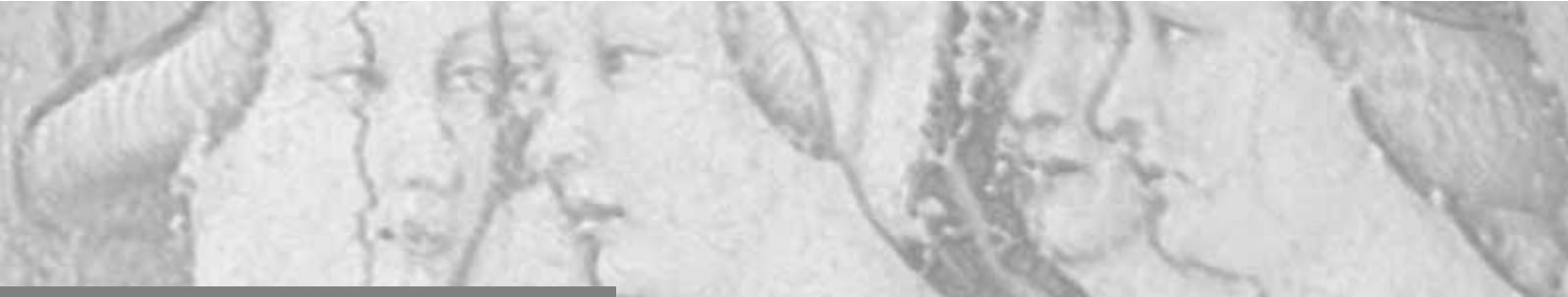
L'eroe dell'*Heldenepos* non è più, dunque, il gentile cavaliere timorato di Dio e del suo signore che si batte in torneo per ottenere il premio di un casto bacio della dama, ma il *princeps* che difende con la spada l'onore della propria terra e della propria stirpe.

Mentre l'*Hofepos* canta vicende di palazzo pressoché private e senza alcuna radice storica che ne permetta una reale collocazione nel mondo tedesco, l'*Heldenepos* - non a caso denominato anche *Volksepos*, ossia "epica della tradizione popolare" - diventa epopea di un'intera stirpe e di un'intera nazione, attingendo altresì agli atavici principi autoctoni di libertà e di simbiosi con la natura nelle sue manifestazioni di forza sia benevola che maligna, come pure agli eroi delle saghe nordiche più sacre ed antiche.

### 5.3. *La lirica dell'amor cortese, ovvero: Il Minnesang*

Dalla precedente riflessione sull'etimologia del sostantivo *frouwe* risulta evidente, nell'epoca storico-culturale che qui si sta prendendo in considerazione, la corrispondenza di tale figura con quella della *madonna* che in ambito romanzo fu cantata, con intenzioni d'apprezzamento rigorosamente platoniche, dai provenzali e dagli stilnovisti.

Non a caso la *frouwe* è il motore primo del *Minnesang* tedesco, il movimento letterario in cui il *Minnesänger*, ossia il poeta-menestrello, canta (< radice germanica *sang-*, infinito *singen*) un casto e cortese ossequio alla propria *mîne frouwe*, in italiano: "la mia donna, la mia signora, la



mia padrona, la donna del mio signore”, con pronuncia /'maine 'frouve/ poi /'maine 'frauve, 'maine 'frau/ e quindi ted. moderno: *meine Frau*. Questa *Minne* è di spirito talmente nobile e di rango talmente elevato rispetto a quello del povero menestrello che essa viene cantata nella sua posizione di *hohe Minne*, in italiano potremmo quasi dire di “signora *altolocata*”, tanto che ad essa è riservato, come cavallerescamente si conviene, il massimo rispetto.

Ma poiché il *Minnesänger* non è, ovviamente, soltanto uomo-suddito ma anche uomo-maschio, i suoi rapporti con l'altra metà del cielo non possono limitarsi all'amore platonico. Così per lui si rende disponibile l'altra *Minne*: la *mîne wîp* (pron. /'maine 'vaip/, ovvero la *niedere Minne*, in italiano una “donna di *basso rango*”: la popolana sua pari con cui egli si può divertire o con cui può permettersi di pensare a un futuro di coppia, sviluppando un rapporto in cui potranno essere reciproci forse il rispetto, sicuramente il piacere e magari il sentimento.

È tuttavia sconveniente che il menestrello di corte racconti apertamente, con colorato realismo, i suoi atti privati: quale altrimenti il rispetto, l'onore e il pudore che egli potrebbe ancora riservare alla sua “madonna”? Pertanto il *Minnesänger*, per cantare le sue più naturali ma certamente ben poco cortesi avventure erotiche, prende a prestito la voce della sua stessa donna, popolana civettuola e di bassa educazione.

## 6. FIGURE DI DONNA TEUTONICA NELLA LETTERATURA DI CORTE MEDIO-ALTO-TEDESCA

### 6.1. Presenza della “*frouwe*” e della “*wîp*” nella letteratura di corte medio-alto-tedesca

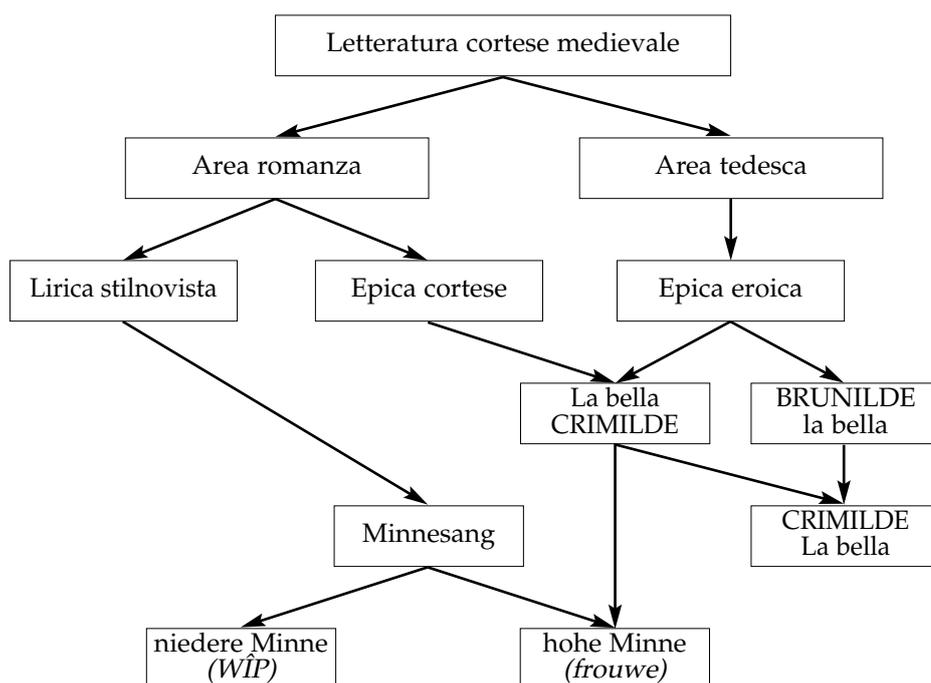
La *frouwe* assume un suo ruolo letterario esclusivamente in qualità di *hohe Minne*. A lei vengono indirizzati tutti i pensieri più puri e poetici, tutte le azioni più prodi, più avventurose, più gentili. È a lei che il cavaliere e il poeta si rivolgono spesso con espressioni che rimandano palesemente al culto mariano che la predicazione del cristianesimo va allora diffondendo.

Poiché la definizione di *frouwe* è ammessa soltanto per colei che vive dentro all'area dell'*Hof* ovvero dello *Schloss*, la letteratura cortese ufficiale non può né deve curarsi della *wîp* che ne vive al di fuori. La massa delle donne che vivono dentro e fuori alla Burg non è dunque minime rappresentata nella letteratura altolocata dell'epoca.

Tuttavia la tipologia della *wîp* si mostra eccellente presenza all'interno del filone dedicato alla *niedere Minne*. Descrivendola nella sua semplicità sbarazzina e disinibita, è questo il settore letterario che ci restituisce al meglio una figura realistica di donna che vive una comune quotidianità.

Non è facile, invero, individuare qualche figura letteraria di *wîp* contadina, perché questa tipologia di donna ha scarse opportunità d'entrare in contatto con il mondo di corte e, in particolare, con quei menestrelli e uomini di lettere che potrebbero eternarla in un canto. Se ciò mai avvenisse, senz'ombra di dubbio una figura di *wîp* contadina corrisponderebbe a quella di una *Minne* bassissima, in quanto sostanzialmente estranea sia ai modi che ai modelli cortesi.

## 6.2. Schematizzazione riassuntiva:



## 6.3. Collocazione storica dei modelli selezionati per questo studio

Fra le figure femminili che verranno di seguito analizzate, è doveroso puntualizzare che quelle di Crimilde e Brunilde non sono storicamente collocabili, di fatto, nel Medioevo tedesco. Esse sono in realtà fra i personaggi-cardine del *Nibelungenlied*, ossia del *Canto dei Nibelunghi*, un poema epico eroico di genesi orale non databile con precisione ma certamente risalente al Germanesimo più arcaico, trascritto per la prima volta da alcuni poeti-letterati di corte del primo Duecento e giunto a noi attraverso almeno tre codici.

Il fatto stesso che questo poema assuma tale importanza da essere fissato in scrittura proprio nel Medioevo cortese testimonia l'attualità e la pregnanza del suo messaggio. Se dunque nella rielaborazione ed espansione medievale della materia narrativa originaria - di quella cioè che, proveniente dal canto dell'*Edda* islandese, ispirò nell'Ottocento la composizione della *Tetralogia* wagneriana - non possiamo riconoscere né in Crimilde né in Brunilde delle figure storiche di donna del Duecento, possiamo tuttavia assistere, con la riesumazione e rielaborazione letteraria di queste, alla consacrazione del modello femminile autoctono quale erede e depositario della fierezza e dei valori germanici antichi. Si ritiene pertanto di dover vedere in questa scelta l'intento di enfatizzare formalmente e definitivamente il ruolo epocale richiesto alla donna teutonica in risposta ai raffinati modelli comportamentali provenienti dall'estero.

#### 6.4. Brunilde la bella, risoluta regina islandese

La figura di **Brunilde** fornisce l'esempio antesignano di una *frouwe* nordica temprata nel corpo e fiera nello spirito, comunque votata alla difesa della propria stirpe di nascita. Già l'etimologia del nome *Brunhild*, derivato dall'alto-tedesco antico *brunna + hild, hiltja* e traducibile perciò come "la guerriera in armi", ben lascia intendere fin dal principio non solo il carattere della regina Brunilde, ma anche la durezza dello scontro che avverrà con Crimilde sul territorio burgundo.

La figura di Brunilde, regina islandese forte e vigorosa, descritta ai limiti del ridicolo nella sua belligeranza mascolina (cfr. VII avventura), rende al meglio sia nella corporatura che nel comportamento lo stereotipo più classico della valchiria nordica. Le sue caratteristiche estetiche ce la restituiscono, nella traduzione di Laura Mancinelli, come:

*bella, leggiadra, splendida (37 occorrenze)*

*bel corpo, bellissimo, splendido (6 occorrenze)*

Il poeta, indulgiando su alcuni dei suoi particolari fisici, ne sottolinea con insistenza i seguenti:

*bella bocca, bianchissime braccia, chiara luce degli occhi, gote luminose*

Queste scelte linguistiche fanno risaltare, oltre alla bellezza di Brunilde, anche i suoi colori, chiari ma luminosi per contrasto con l'ambiente e pertanto strettamente coerenti con le tappe evolutive del processo genetico peculiare alle popolazioni nordiche con riguardo all'adattamento all'ambiente di insediamento. Tutte queste caratteristiche, tuttavia, risultano assolutamente comuni nella descrizione dell'intera categoria delle *frouwen* germaniche, in quanto l'uso cortese della lingua risulta quasi sempre improntato alla convenzionalità nell'uso di attributi e di apposizioni che, accompagnandosi sempre uguali a un sostantivo, risultano svuotati di ogni significato e ridotti a puri segni esornativi proprio a causa della loro stessa frequenza.

Con l'uso del nome proprio anteposto all'attributo, la definizione *Brunilde la bella* sottolinea la forte personalità di questa vergine nordica e con ciò donna germanica sì, ma politicamente straniera rispetto ai confini della terra tedesca. Di Brunilde vengono evidenziati da subito l'aggressività e l'intrepido istinto guerresco, a difesa della propria autonomia e dell'indipendenza del regno da lei governato. Per evitare di dover condividere il suo potere e il suolo della sua terra con un re suo pari, ma proprio perciò necessariamente straniero, questa tremenda regina non esita ad imporre ai suoi pretendenti prove mortali e a sottoporsi lei stessa quale impavido avversario nella lotta. Se quindi, da una parte, alla *frouwe* Brunilde spettano di diritto gli stessi titoli convenzionali di:

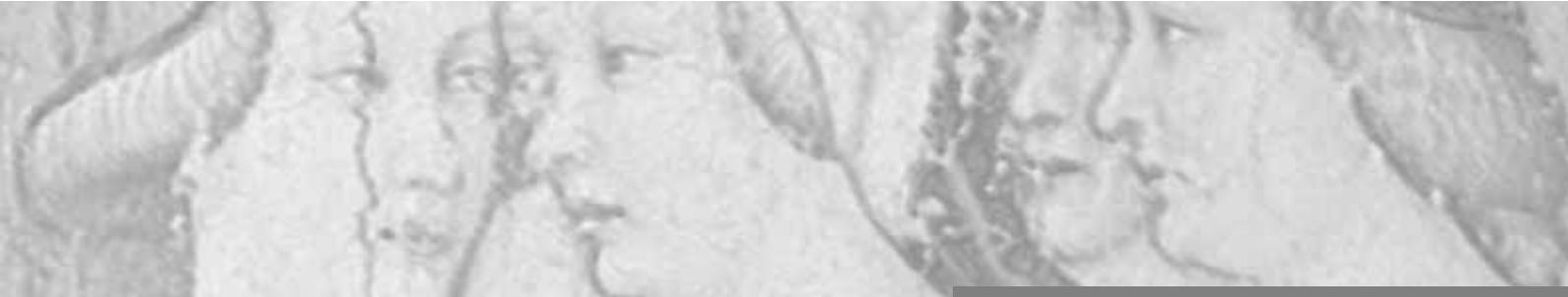
*nobile, nobilissima (10 occorrenze)*

*regina (8 occorrenze)*

*madonna (3 occorrenze)*

*fanciulla (14 occorrenze)*

*verGINE (10 occorrenze)*



che - come verrà illustrato in seguito - saranno attribuiti anche a Crimilde, dall'altra questa regina di una tribù straniera, *vergine* sì, ma non remissiva quanto piuttosto *fiera*, impressiona per le sue straordinarie prerogative di prestanza fisica e di possanza, tanto che il poeta ne caratterizza l'atteggiamento e il comportamento descrivendola come:

*spavalda, fiera, orgogliosa, superba (7 occorrenze)*  
*perversa, diabolica, demonio, diavolo (6 occorrenze)*  
*collerica, adirata, vendicativa (4 occorrenze)*

enfaticandone in vari passaggi:

*lo straordinario vigore del corpo*  
*la forza immensa*  
*la rabbia*

D'altronde Brunilde, coerente e perseverante nel rivendicare e nel difendere la sua autonomia, non esita a esercitare le sue doti per sopprimere i pretendenti che la vorrebbero assoggettare quale sposa e moglie. Se da una parte è possibile vedere in ciò il richiamo agli antichi sacri riti di iniziazione, dall'altra vi si può intuire, nella nuova società, la rivalsa della donna sulla sopraffazione maschile: rivalsa attestata per altro nei fatti dalla crescente autonomia che il diritto tedesco andava via via riconoscendo all'elemento sociale femminile.

In parte ammirato, in parte intimorito, il poeta, per sottolineare alcuni atteggiamenti forti di Brunilde, fa uso di quei verbi servili che possono sottolinearne al meglio la forza d'animo e di carattere:

*Vergine piuttosto io voglio rimanere.*

Soltanto con l'inganno Brunilde viene conquistata da Gunther, re dei Burgundi e fratello di Crimilde fiancheggiato da Sigfrido, quest'ultimo il solo in grado, dopo un'ardua impresa, di *domare* la donna. Lo schema mitico assume con ciò il sopravvento sul nucleo fiabesco: le difficoltà che si oppongono alla conquista della principessa da parte del re suo pari, che si è infatuato ma non veramente innamorato di lei, non sono esterne (opposizione dei parenti, sortilegi di streghe ecc.) ma hanno sede nella stessa Brunilde, ovvero nella sua volontà, che esprime per mezzo delle prove che impone ai suoi pretendenti.

Solo dopo che Gunther l'ha finalmente e definitivamente posseduta, la stolido Brunilde sveste la sua corazza e, facendo suo il titolo di regina dei Burgundi, accoglie il codice di comportamento di quella corte continentale assoggettandosi in toto, almeno formalmente, al suo re. È questa la svolta nella narrazione che permette al poeta di parlare non più della *fiera regina* ma della *fanciulla*, della giovane donna convenientemente sottomessa al proprio uomo, allorché:

*depose infine collera e ritrosia*

fino a dipendere completamente da lui, addirittura per sapere:

*Ditemi, signore, se questi stranieri / io devo salutare.*

Eppure Brunilde non si assoggetterà mai all'idea di essere confrontata con Crimilde e di condividere con lei spazi e affetti nonché, per quanto mai confessata, la passione per lo stesso uomo: Sigfrido, rivelatosi a lei come vassallo di Gunther - e con ciò a lei non conveniente perché socialmente inferiore - ma inspiegabilmente concesso come compagno alla cognata, di nascita principessa dei Burgundi e per matrimonio regina dei Nibelunghi.

### **6.5. La bella Crimilde, cortese principessa burgunda**

La figura di **Crimilde**, giovane *frouwe*, viene lanciata in funzione innovativa quale prototipo di un modello comportamentale cortese e raffinato proveniente dalla Francia. Con essa il poeta si cimenta in un esercizio di scrittura tanto apprezzabile a livello letterario quanto poco convinto sul piano del successo letterario presso la società dell'epoca, tant'è che la vergine fanciulla finirà col trasformarsi in giovane vedova assetata di sangue e farà sue, nelle forme più esasperate, le caratteristiche più genuinamente teutoniche messe in evidenza fin dal principio dal personaggio di Brunilde.

In effetti, nel corso della vicenda narrata la principessa burgunda manifesta un'evoluzione / involuzione in tre stadi. E d'altronde, considerata l'etimologia del nome Kriemhild derivante dalle due radici alto-tedesche antiche *grime + hild*, *hiltja* e dunque di significato "la guerriera con la corazza", è difficile raffigurarsi Crimilde come una giovane fanciulla cortese nei modi e dimessa nel comportamento!

Nel primo di questi stadi evolutivi, quello dell'adolescente principessa cortese, Crimilde viene descritta come una vergine angelicata, sottomessa alla madre e osservante dei più cari e genuini valori familiari.

Per quanto concerne l'aspetto estetico, la principessa viene descritta:

*bella, bellissima, eccelsa, leggiadra, splendida (ben 95 occorrenze!)*

In questa prima parte del poema il cantore utilizza sempre l'espressione "la bella Crimilde", antepoendo al nome l'attributo: questa soluzione sottolinea l'importanza dell'apparire *bella* anziché dell'essere *Crimilde*, a probabile sottolineatura di una personalità non ancora sviluppata. Il contrario di ciò si riscontrerà nella posteriore definizione di "Crimilde la bella" - evidentemente mutuata dalla succitata "Brunilde la bella" - allorché il poeta si riferirà alla burgunda nella sua terza fase evolutiva, in quella cioè in cui ella elaborerà con tutte le sue forze e le sue risorse il piano di vendetta per l'avvenuta uccisione a tradimento del marito Sigfrido.

Decantando la bellezza della prima Crimilde ignara delle cose della vita, il poeta non può esimersi dal rilevarne, tanto pudicamente quanto efficacemente, alcuni particolari fisici.

Veniamo così a sapere che Crimilde ha:

- corpo bello, splendido (3 occorrenze)*
- occhi belli, luminosi, lucenti (4 occorrenze)*
- volto bello, roseo, dolce, luminoso (7 occorrenze)*
- mano bianca, nobile (6 occorrenze)*
- cuore grande, fedele (6 occorrenze)*

Anche i colori di Crimilde sono chiari e luminosi come già quelli di Brunilde. Per Crimilde si rileva però, accanto al bianco verginale, un richiamo quantitativamente equivalente al rosa: simbolo, questo, dell'etereo angelico ma anche di una passione contenuta, ben diversa da quella che in seguito, non dominata, verrà ad accompagnarsi a colorazioni *rosse d'ira e di sangue*. Riguardo poi alla posizione sociale e al comportamento, Crimilde viene descritta:

- fanciulla, vergine (27 occorrenze)*
- moglie, sposa (31 occorrenze)*
- regina (72 occorrenze)*
- nobile di persona, di sentimenti, d'animo (58 occorrenze)*

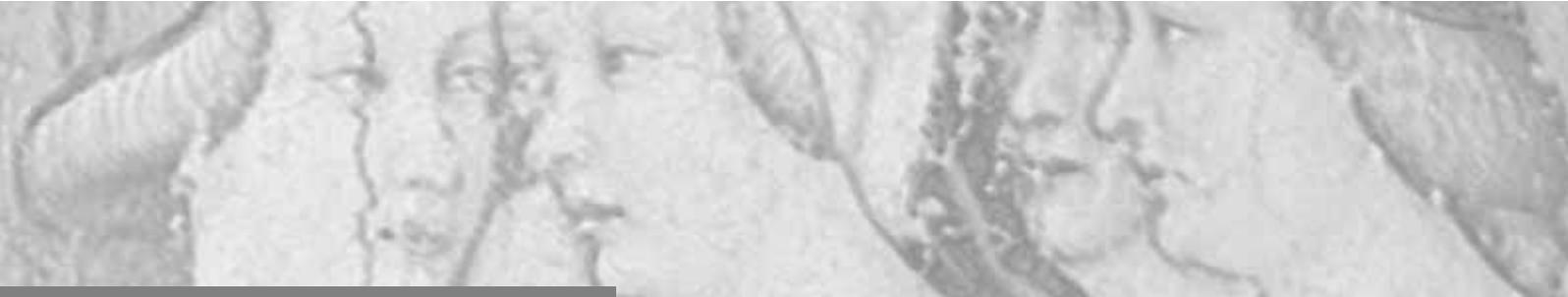
Presumibilmente in virtù della sua eterea purezza, ella viene citata solo episodicamente e senza particolare accento nel suo ruolo di *amata* (3 occorrenze) e di *amante* (1 sola occorrenza).

Conformemente alla convenzionalità tipica dell'espressione cortese, anche in questo caso le caratteristiche elencate non risultano però particolarmente indicative per la descrizione di peculiarità esclusive di Crimilde. Allo stesso modo il richiamo alle sue molteplici *tugenten* (=Tugenden, virtù) allude a tutte le buone qualità che deve comunque possedere un personaggio di corte; la sua *êre* (Ehre, onore) è più dignità esteriore che valutazione morale, il suo *status di frouwe* implica il riconoscimento di un ruolo sociale superiore.

Così, affiancando a detta convenzionalità l'altrettanto dovuto formalismo linguistico cortese con le sue reticenze, con l'amore per le figure retoriche, con l'uso di certe forme involute, trova fondamento anche l'uso di similitudini e metafore che, evidentemente mutuate dalla tradizione lirica religiosa mariana, vengono qui rivolte a Crimilde nella più alta delle sue apparizioni: quella di *vergine bella*. Nell'aprirsi all'amore la pudica Crimilde, *ai cavalieri molto devota*, dichiara dunque con risolutezza di voler rivolgere un giorno quella stessa devozione in maniera esclusiva al suo sposo:

*Bella voglio restare per il mio sposo.*

Crimilde ribadisce con ciò non solo la sua pudicizia ma anche il suo assoggettamento totale alle regole morali e sociali della sua epoca e della sua condizione. In questo contesto è degno di nota l'uso del verbo servile "voglio", che mette in luce lo sforzo di volontà e di disciplina cui ella intende sottoporsi pur di onorare le regole di comportamento che le si addicono quale gio-



vane donna cortese e che garantiscono alla sua famiglia il decoro. Il proposito di Crimilde registra altresì un pieno successo; si narra infatti che prima della celebrazione delle nozze con Sigfrido, ella non gli concede alcuna affettuosità se non quando, obbedendo di buon grado all'invito del fratello re e capofamiglia:

*A lei fu concesso di baciare il guerriero*

tanto che successivamente:

*Fu sposa con onore.*

D'altra parte lo stesso Sigfrido si dimostra assolutamente pronto a porsi al servizio della sua frouwe, così come si conviene a un uomo di quell'epoca e di quell'ambiente che sia:

*in tutte le sue virtù un nobile cavaliere.*

Così, conformemente ai temi e ai costumi diffusi soprattutto dalla tradizione francese, Sigfrido, quale perfetto cavaliere del Duecento insuperabile non solo in forza ma anche in grazia e cortesia, finisce con l'incarnare il connubio, tanto perfetto nella letteratura quanto impossibile nella realtà quotidiana dell'epoca, fra la tradizione dell'eroe germanico e l'innovazione, introdotta dai poemi romanzi, del cavaliere che spende i suoi talenti a servizio della sua madonna.

È perciò curioso ma non fuori dalle aspettative che, accanto alla descrizione del comportamento e dei sentimenti di quel *prode guerriero*, il poeta metta in evidenza la cortese defezione con cui Sigfrido rivolge a Crimilde non solo il suo pensiero:

*A un alto amore aveva rivolto la mente.*

*Dolce speranza di poterla vedere.*

*Come può accadere che mi sia dato d'amarti? / Non è che un sogno folle!*

ma anche i suoi servigi:

*Gli era concesso di servirla / perché ne fosse onorato.*

*Ciò che in suo servizio può essere fatto, / lo farò con gioia e fedelmente.*

Relativamente alla scena dell'incontro e del corteggiamento, anche l'intervento diretto del poeta, io-narrante, dimostra così tanta eleganza, così tanto rispetto per la sua casta *hohe Minne* da limitarsi a descrivere l'incontro tra i due innamorati senza assolutamente invaderne l'intimità:

*S'inchinò gentilmente. Lei lo prese per mano.*

*Con quanta grazia camminava al fianco della donna!*

*Con sguardi amorosi si spiavano l'un l'altro,*

*il guerriero e la fanciulla. E ciò accadeva di nascosto.* (quart. 293)



*Se forse con amore venisse stretta una bianca mano  
Nel grande affetto del cuore, io questo non lo so.  
Ma non posso credere che ciò non sia accaduto.  
Ella gli aveva dimostrato, subito, il suo trasporto.* (quart. 294)

*Nel bel tempo d'estate, al giungere del maggio,  
non poteva nel suo cuore accogliere mai più  
una gioia così grande, quale allora godeva,  
quando andava per mano con quella che avrebbe amato.* (quart. 295)

Al di là di questa descrizione idillica, il poeta nega altresì di sapere qualcosa in più di questo rapporto, o quanto meno rinuncia a riferirne altri particolari:

*Ma altro non vi dirò  
di come amò la sua donna*

Ciò non può che avvenire in ossequio al proprio servizio di cantore di un amore fedele sì ma mai più che platonico, ma anche per evitare il rischio di danneggiare la nobile reputazione della sua *Minne* con la rivelazione di particolari sconvenienti. Nel capitolo conclusivo di questo studio verrà di contro evidenziato come la riservatezza con cui è cantato l'amore della e per la *hohe Minne* risulti assolutamente in contrapposizione con l'amore sbandierato a gran voce dalla *niedere Minne* che sotto a un tiglio si accompagna al suo innamorato.

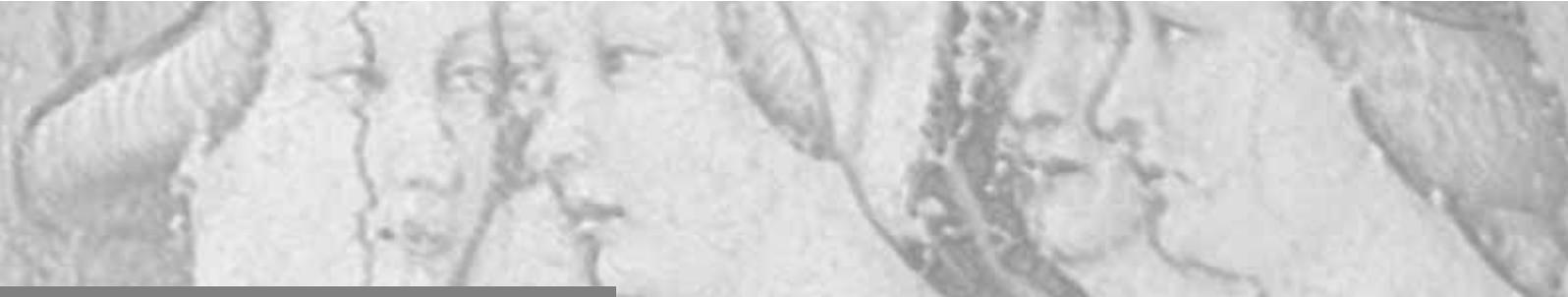
#### **6.6. La disputa fra Crimilde e Brunilde: la supremazia dell'istinto germanico sulla cortesia francese**

Le due *frouwen* vengono descritte al plurale, e quindi in comunanza, come:

*nobili donne belle, superbe regine*

Nella quotidianità esse si mostrano tuttavia opposte per comportamento e per interessi: la giovane Crimilde, secondo le regole cortesi dell'epoca, *tesse e ricama con le sue ancelle* vestita di candide vesti preziose e successivamente *si mette al servizio degli ospiti*; la giovane Brunilde invece, fedele ai principi e ai valori della civiltà dei suoi avi, avvezza a indossare *la sua bella armatura, una corazza d'oro rosso* e all'uso di:

*un grande scudo immenso,  
pesante,  
d'oro e d'acciaio,  
spesso tre spanne* (sintesi quart. 435 e 437)



*un'asta affilata pesante e assai lunga,  
forte e smisurata, grande e assai larga,  
che dall'uno e l'altro lato ferocemente tagliava,  
del peso di tre volte e mezza  
l'usuale metallo,  
[sì che] la reggevano a stento tre guerrieri* (sintesi quart. 440 e 441)

accoglie gli ospiti stranieri "in breve tutta armata", rivolgendolo loro "superbe minacce".  
All'arrivo a Worms della promessa sposa di Gunther, Crimilde:

*con grande cortesia andò incontro a Brunilde  
[...] esse si baciaron: e fu gran cortesia*

Ma quando, di lì a poche ore, il destino le attira in una disputa verbale sulla loro rispettiva posizione di prestigio si da far nascere in loro - a torto o a ragione - un sentimento d'*odio immenso*, nessuna delle due domina più l'istinto o cela la propria essenza più profonda. Brunilde, nella sua *perversa fierezza*, mantiene intatte le sue peculiarità di donna germanica, ma la Crimilde cortese perde letteralmente le staffe, dando il via all'evoluzione di un secondo stadio di personalità: quello della donna che, colpita negli affetti e offesa nell'onore, medita vendetta.

Lo scontro fra le due donne, o simbolicamente fra le due *Sippen*, dimostra chiaramente come il misurato stile di vita e di comportamento cortese risulti sconfitto nei confronti dell'impeto istintivo antico germanico, evidentemente innato nei nativi primordiali di quella civiltà.

La figura di Brunilde scompare, suicida, subito dopo la morte di Sigfrido: ottenuta vendetta su Crimilde, essa non ha infatti più alcun ruolo nella storia. Ma è proprio Crimilde, nello stato di donna a sua volta offesa, che ne rileva le rigide caratteristiche nordiche, portandole a compimento nella forma più cruenta e globale.

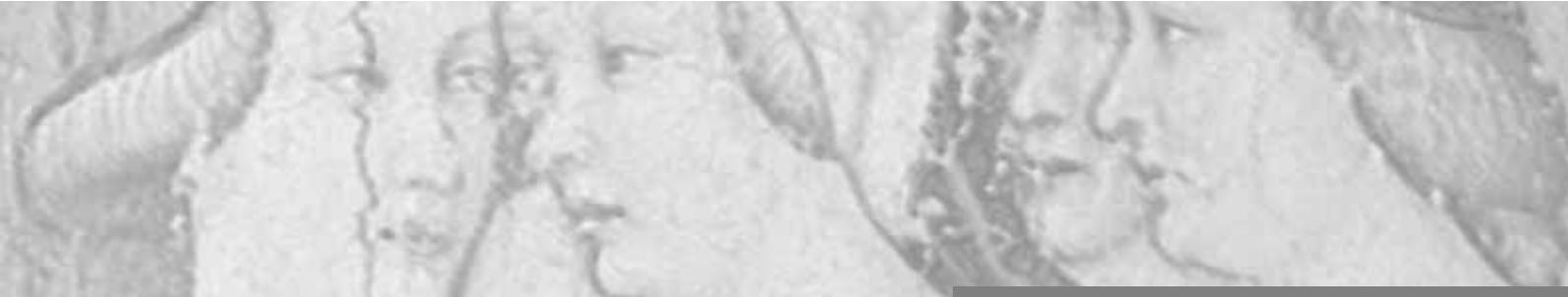
### **6.7. Crimilde la bella: la furia vendicatrice**

L'assassinio di Sigfrido precipita comprensibilmente la sposa Crimilde nella disperazione. Il grande dolore che la investe con la morte violenta dello sposo e il rimorso di averlo lei stessa involontariamente tradito a causa della sua fino ad allora credula ingenuità, inducono il poeta a descrivere la giovane vedova con il ripetuto ricorso ad espressioni in uso per Maria ai piedi della croce di Cristo, quali:

*l'addolorata (2 occorrenze)  
la dolorosa (3 occorrenze)*

accostate ad altri stati d'animo molto più terreni, quali:

*angosciata, disperata (10 occorrenze)  
infelice (6 occorrenze)  
misera regina / ferita nel cuore*



Donna duramente colpita negli affetti, Crimilde non può in questo momento non piangere sul cadavere e al ricordo del marito. Mosso a compassione dallo strazio di lei, il poeta la canta ben 29 volte ricorrendo alla radice “piang-”, specificatamente nelle forme: *piangere, piango, piange, pianto*.

*Ogni mia gioia è sepolta con lui*

non può che sentire e dichiarare la vedova Crimilde, che in base al diritto tedesco medievale resta legata al marito anche dopo la morte di lui e può comunque rivendicarne il potere e il prestigio: non a caso in diversi passi del poema si parla di *risarcimento* del danno dopo la morte del nibelungo. Perciò se anche nessuno può restituire a Crimilde il defunto marito-eroe, lei può e vuole recuperare il suo prestigio sociale e il suo potere di regina. E ciò non si può compiere se non con la realizzazione della **vendetta**: d'altronde è lo stesso diritto tedesco medievale che la considera tenuta a riscattare la memoria del marito!

Il *Leid* (= il dolore interiore) di Crimilde in questa sua seconda fase evolutiva dev'essere perciò inteso come plurivalente: una sofferenza sentimentale, un risentimento per l'affronto di cui è stata oggetto, più spesso un miscuglio inconfessato di entrambi così come lo era il suo amore per Sigfrido, fatto per buona parte di desiderio di potere, di affermazione personale, di quella brama di prestigio che si evince quando ella rivendica a sé la sua parte dei beni di famiglia:

*Prima coi miei fratelli dobbiamo spartire la terra.*

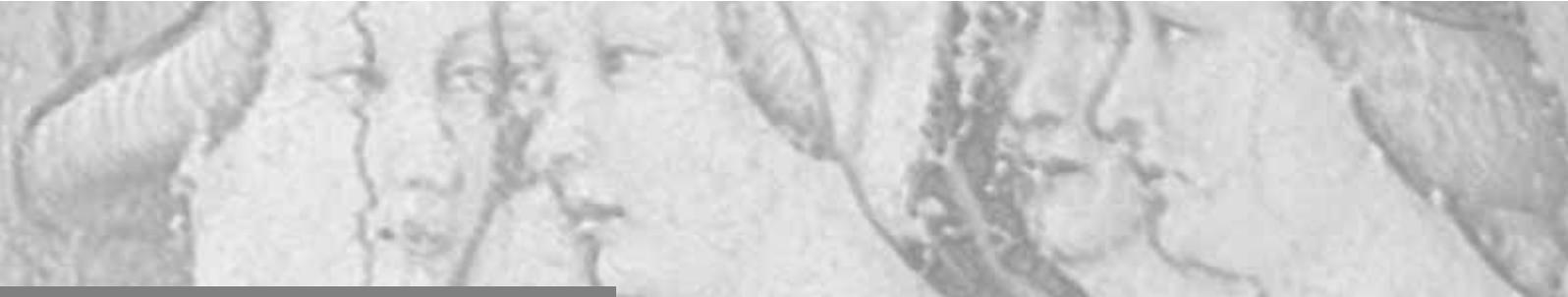
La morte dell'amato provoca dunque in Crimilde un mutamento che fa della dolce fanciulla ignara del male, incarnazione dell'ideale femminile del mondo cortese, una vendicatrice implacabile che saprà attendere per anni con tenacia disumana il momento della vendetta, poiché il senso dell'offesa subita sormonta il dolore della vedova.

La vendetta, antico principio e valore germanico, si impone pertanto a Crimilde non solo come dovere di moglie fedele verso il marito assassinato, quanto piuttosto come mezzo per riscattare la propria dignità. È da qui in poi che il poeta narra di “*Crimilde la bella*”, non più di “*la bella Crimilde*”: la donna si impone infine, con la sua personalità e con il suo comportamento, sul modello della dama vincolata esclusivamente a una diafana, sfuggente esteriorità. Per reazione all'offesa subita, questa terza Crimilde, finalmente e decisamente - come dall'etimologia del nome - “guerriera con la corazza”, assorbe in sé i valori più cari e più tipici del mascolino eroismo germanico e assume, amplificandole a dismisura, tutte le caratteristiche che già erano state di Brunilde.

Le espressioni che nell'ultima parte del poema assumono per lei maggiore frequenza sono crude, astiose, chiaro presagio della tragedia che si compirà. I sentimenti di Crimilde sono ormai votati a:

*odio, ira (10 occorrenze)*

*vendetta, vendicarsi (18 occorrenze)*



I suoi occhi, precedentemente belli, luminosi, lucenti, lanciano ora *sguardi di odio*, essi *piangono sangue*. La precedente Crimilde, candida e ingenua, lascia spazio a un *volere perverso, maligno*, al *demonio* (4 occorrenze) che la rende nel comportamento e nelle intenzioni una donna:

*ingannevole nelle parole e nei gesti (4 occorrenze)*

*non sincera, sinistra, sleale, crudele (7 occorrenze)*

Crimilde, prima intenta a tessere e a presenziare a feste e a tornei, trova ora gratificazione nel *pensare* e nel *tramare*. Le forme coniugate:

*pensava (7 occorrenze)*

*tramava (4 occorrenze)*

non solo compaiono più volte nel testo, ma nella forma di imperfetto indicativo vengono di fatto reiterate nel tempo ben oltre la frequenza fisica della loro citazione, quasi a sottolineare come queste due sole occupazioni assorbano ormai la maggior parte del tempo di Crimilde, che:

*pensava alle molte offese in patria sopportate*

*riprese quindi a tramare la rovina degli stranieri*

*tramava la loro fine*

*tramava danno mortale*

Perfino nei momenti di intimità col secondo marito, l'unno Attila, Crimilde pensa e trama:

*Pensò che altrettanti guerrieri*

*non aveva avuto ai suoi ordini con il primo marito.*

*Mentre giaceva col re ripensò ai suoi nemici.*

Nella metamorfosi che la porta addirittura a ripudiare i propri fratelli e il proprio popolo di nascita fino a definirli stranieri, Crimilde afferma risoluta:

*non posso aver pietà; pietà non ottenni*

*gli voglio far pagare*

*voi tutti pagherete.*

È interessante notare ancora una volta l'uso del verbo servile a sottolineare la determinazione con cui la donna si accinge a mettere in atto il proprio intento, la legittimazione che intende trovare nel suo gesto di vendetta, tanto da potere alleviare in parte il suo grande dolore non appena individuato chi l'avrebbe aiutata a vendicarsi.

La grandezza di questa Crimilde sta proprio nell'assurda tenacia con cui ella cerca e prepara la vendetta, nel saper subordinare ad essa tutta la sua esistenza. La sua spietata determinazione si ribella a qualsiasi sensibilità cortese, mentre la sciagura appare necessaria conseguenza della



gioia di cui ha goduto. Nell'incombenza del fato si ritrova la concezione pessimistica della vita che è sopravvivenza dello spirito tragico della religiosità germanica ma anche conseguenza della concezione negativa della realtà che il cristianesimo medievale va diffondendo.

### 6.8. *La thiudisca wîp di Walther von der Vogelweide*

Come sopra evocato, la *thiudisca wîp*, definizione che riconduce alla donna tedesca popolana, per nulla angelicata, al contrario profondamente terrena, è rappresentata nella sua essenza più spontanea nelle liriche del *Minnesang* riferibili al sotto-genere dedicato alla *niedere Minne*.

La *wîp* più nota della letteratura tedesca è la protagonista della poesia *Unter der Linde* cui dà voce il *Minnesänger* di nascita bolzanina Walther von der Vogelweide. Ed è un dare voce, il suo, decisamente inatteso per l'ambiente cortese, in quanto del tutto inadeguato a preservare quel *modus evocativo / contemplativo*, quel gioco fra il dire e il tacere, quell'aura di platonica riservatezza che caratterizza la vita e i rapporti fra i due sessi all'interno dello *Schloss*.

Il testo di questa canzone, molto fresco nell'ingenuità che il poeta intende restituire, è in ogni caso assolutamente esente dalle espressioni ridondanti tipiche del canto alla *hohe Minne*, in quanto sganciato da tutte le etichette di parola e di comportamento obbligatorie per l'ambiente di corte e per il ruolo di assoldato che il poeta cantore riveste all'interno della *Hof*. È pertanto legittimo, in questo caso, accogliere l'idea che la figura di questa *wîp* sia quella che più realisticamente ci restituisce un esempio genuino della vita e del sentire comune nella società medievale del quotidiano. È lecito chiedersi se questa figura di donna appartenga all'ambiente del borgo o del contado: data la sua evidente intimità con il poeta, credo si possa supporre che si tratti piuttosto di una donna di città che esce dalle mura della *Burg* per celare la sua passione agli occhi del mondo.

Dal componimento in questione non ci viene restituito alcun particolare relativo ai tratti fisici di questa *wîp*; possiamo soltanto intuire che si tratti di una donna giovane, piacente, consapevole di se stessa e appagata del proprio uomo e del reciproco sentimento che li unisce. Tuttavia, come evocato da diversi passi del testo nella traduzione di G. Zamboni (integrale in Appendice 2), come per esempio:

*Dov'era il nostro giaciglio, / l'erbe e i fiori, entrambi, / ben recisi vedrete.*

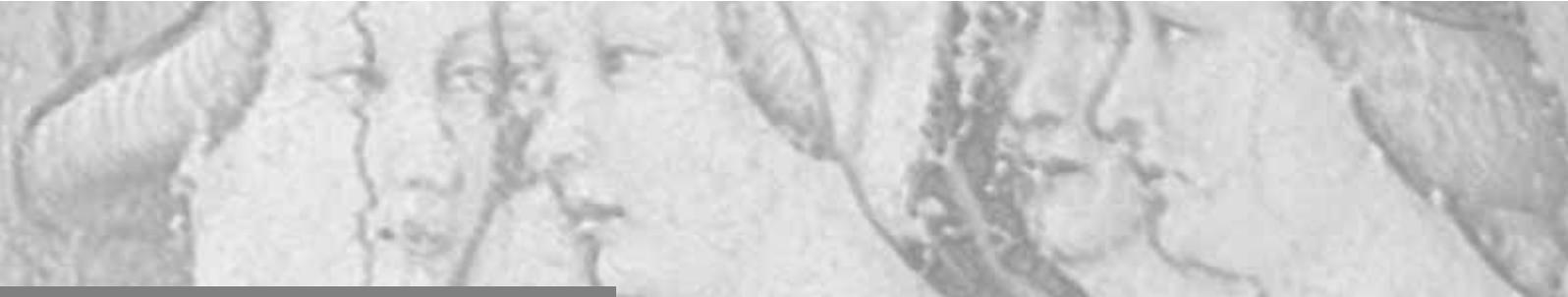
*Se mi baciò? Ben mille volte! [...] / Vedete come è rossa la mia bocca.*

*Chi per lo stesso sentiero verrà [...] / dalle rose vedrà, [...] dove il capo mio posava.*

*Che allato mi giacesse, se alcuno lo sapesse!*

*Come mi tenesse tra le sue braccia, nessuno giammai lo sappia [...]*

si deve riconoscere da una parte come questa popolana conservi la determinazione, l'arguzia e il vigore già attestati in Brunilde come tipici della donna teutonica, dall'altra come qui non si intenda celebrare un sentimento, quanto piuttosto un atto naturale e spavaldo.



Non è mai facile, per una donna dabbene, parlare in maniera così esplicita della propria intimità; questa *wîp* civettuola e piuttosto sfrontata ci riesce addirittura in quel Medioevo germanico giuridicamente già così emancipato rispetto alla dottrina della morale cristiana che si andava allora diffondendo. È anzi da supporre che questa *wîp* scelga di esprimersi in modo così esplicito non per sprovvedutezza ma per ribadire, quasi a rivalsa o forse a sfida nei confronti di una presunta rivale, una sorta di proprietà per la sua “preda” maschile. Né si vergogna dell’atto ormai consumato, per quanto si auguri che Iddio voglia stare dalla sua parte:

*Che allato mi giacesse, / se alcuno lo sapesse! / (Ah, non lo voglia Iddio!) /  
vergognarmi dovrei.*

Indubbiamente questa *wîp* così esplicita e passionale non ha cognizione, o quanto meno non si cura, del pudore e delle buone maniere che richiede l’etichetta di corte, per cui non si può certo dire che ella ritragga l’ideale di donna “alla moda” così come esso era stato mutuato dall’estero. Inoltre, il fatto che diverse sue espressioni si possano interpretare, in un gioco di doppi sensi nemmeno troppo velati, come esplicite metafore erotiche:

*Mentre io mi avviavo verso il prato fiorito, già mi aspettava il fido.*

*Oh come fui accolta, vergine Maria! Io ne sarò beata tuttavia!*

*Vedete come è rossa la mia bocca.*

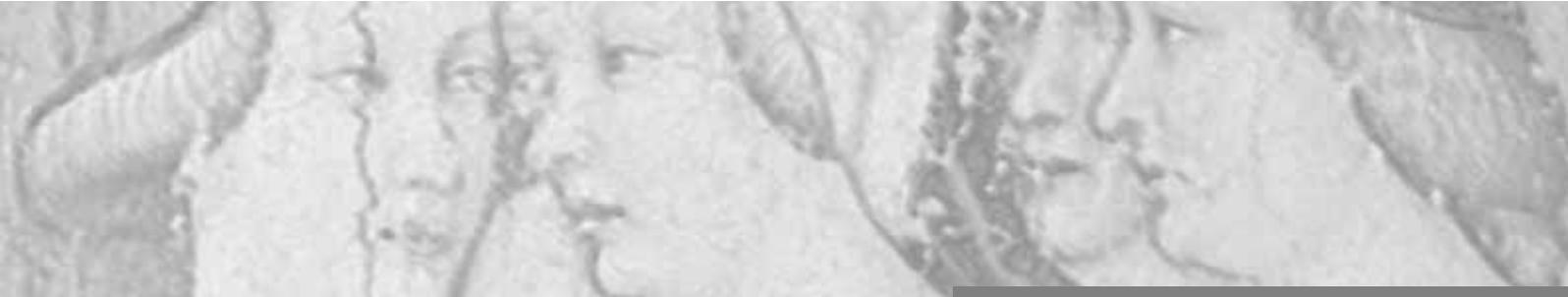
*Nessuno giammai lo sappia, se non egli ed io; e quell’uccellino [...]*

elimina qualsiasi possibilità che questa *wîp* dall’espressione così piccante possa mai ambire allo status di *frouwe*.

Attraverso la scrittura del testo in prima persona singolare, il poeta sembra voler prendere le distanze dalla situazione narrata con tanta dovizia di particolari e con tale malizia espressiva. Egli sembra quasi misconoscere la donna, volerla lasciare in balia del proprio destino. Di fatto, proprio perché il suo ruolo è quello di menestrello di corte, a lui non è concesso d’usare la sua arte per metterla al servizio di una donna diversa dalla sua *frouwe*, la sua signora e padrona. Per questo egli si trova nella necessità di dichiarare pubblicamente la passione carnale per la sua *wîp* mettendo in bocca a lei le parole che lui non può esprimere, data la sua posizione nella società; nel contempo, la sua smania di giacere con lei è riflessa ancora una volta dalla narrazione della donna-amante che, limitandosi ad una citazione denotativa, ci fa sapere:

*Mentre io mi avviavo / verso il prato fiorito / già mi aspettava il fido.*

La presenza dell’uomo-amante nella sua funzione di poeta “di mestiere” si palesa esclusivamente nell’evocazione dell’*usignolo* che *dolce cantava* e nell’esclamazione dell’essere accolta quale “*verGINE Maria!*”, espressione che richiama allo stesso tempo l’accezione di *madonna* altresì tipicamente impiegata per la *frouwe* e lo stato di purezza in cui la donna si è concessa al proprio uomo.



Diversa impostazione espressiva e diverso esito situazionale si riscontra in *Sotto il Tiglio*, la ballata di Angelo Branduardi composta in lingua italiana sulla falsariga della poesia di Walther.

In essa (testo in Appendice 2) il ruolo del narratore spetta nuovamente al poeta-menestrello, che nella vicenda narrata parla della sua donna in terza persona. La storia d'amore, inizialmente dolce e romantica, presenta tuttavia una conclusione triste, in quanto la donna, una volta "educata" dall'uomo, non si lascia da lui assoggettare ma vola via da lui tramutandosi da usignolo in sparviero.

In effetti, il testo italiano, in osservanza del genere di *ballata* su cui è stato impostato dal cantautore, non ha come obiettivo l'espressione di un omaggio alla figura femminile, bensì quella del ricordo struggente di un rapporto amoroso in cui l'uomo molto aveva creduto e investito in termini più di sentimento che di atto carnale.

Dello stile medievale restano in Branduardi, al di là della misura e del tono musicale del testo, immagini poetiche quali la presenza del dolce *usignolo*, la fugace descrizione della ragazza che *con l'oro poi intrecciò le chiome*, il richiamo alla *bellezza*, per quanto caduca, la grazia di lei che *di fiori fece un giaciglio*.

Mancano invece in Branduardi la malizia leggibile fra le righe del testo di Walther, riconducibile allo stile della parlata della *wîp*, e qualsiasi tipo di riferimento espressivo alla Vergine Maria. Ciò trova parziale giustificazione nell'ambiente culturale italico, in cui l'espressione e il comportamento sono normalmente e volutamente ammorbiditi dalle limitazioni dettate dalla diffusione radicata della dottrina cattolica. È tuttavia presente in Branduardi, diversamente che in Walther, una morale che se da una parte richiama apertamente la caducità della vita:

*Così è la nostra vita e il mondo / come il vento e nube fugge via.*

dall'altra sembra indurre, con una velatura di provocazione, a cogliere l'attimo e a non aver pudore dei propri sentimenti né delle proprie azioni:

*Se saprete che lei era con me, / questo non sarà certo mai vergogna,  
era lei la donna che volevo / per esser chiamato col mio nome.*

anche se questo dovesse destare l'ilarità di chi vi si ritrovasse testimone non emotivamente coinvolto, come attesta il verso assente in Walther:

*Riderà chi passi per di là.*

## 7. CONCLUSIONI

Gli esempi letterari di figure femminili riportati in questo studio sembrano apparentemente suffragare la validità dello stereotipo tuttora presente nell'immaginario collettivo extra-tedesco. Essi sembrano sottolineare altresì la difficoltà di penetrazione, o meglio di accettazione, di modelli socio-comportamentali diversi da quelli tradizionali.

Decidere in base a sensazioni in quale misura queste constatazioni siano di fatto veritiere, e se lo siano per motivi di carattere ideologico, è tuttavia decisamente arduo se non addirittura illogico: rischieremmo infatti anche noi, così come il Nazionalsocialismo, di voler classificare un popolo attraverso delle etichette prettamente razziali.

Credo si possa invece ritenersi autorizzati a pensare che nello stereotipo si possa ritrovare una certa, parziale veridicità in rapporto all'evoluzione genetica e alle leggi socio-fisiologiche maturate da questo popolo a partire dalle sue più arcaiche esigenze di adattamento al territorio e all'ambiente europeo centro-settentrionale.

### FONTI PER IL PRESENTE STUDIO

AMORETTI Giovanni Vittorio, *Cultura tedesca*, Bologna, Patron, 1973

BIGUZZI Anna, SALAT Waltraud,  
*Momente der Literatur in deutscher Sprache*, vol. 1, Torino, Petrini, 2000

HEINE Heinrich, *Il libro dei canti*, trad. di Amalia Vago, Torino, Einaudi, 1962

MANCINELLI Laura (a cura di), *I Nibelunghi*, Torino, Einaudi, 1995

ORSUCCI Andrea, "Ariani, indogermani, stirpi mediterranee: aspetti del dibattito sulle razze europee", in *Cromohs*, 3, 1998

URL [http://www.cromohs.unifi.it/riviste/cromohs3\\_98/orsucci.html](http://www.cromohs.unifi.it/riviste/cromohs3_98/orsucci.html)

TACITO Publio Cornelio,  
*La Germania, Vita di Agricola, Dialogo degli oratori*, trad. di G.D. Mazzocato, Roma, Newton Compton, 1995

VOGELWEIDE Walther v.d. , *Poesie*, trad. di G. Zamboni, Firenze, Vallecchi, 1963

[http://www.das-mittelalter.de/frauen\\_im\\_mittelalter.htm](http://www.das-mittelalter.de/frauen_im_mittelalter.htm)

<http://www.deutschlandlied.de/>

[http://www.mpg-trier.de/d7/read/frauen\\_ma.pdf](http://www.mpg-trier.de/d7/read/frauen_ma.pdf)

<http://www.sabinereuss.de/branduardi/ablte23.htm>

[http://www.satanta.net/biografie\\_hitler.htm](http://www.satanta.net/biografie_hitler.htm)

## Appendice 1

### Heinrich Heine, Lorelei

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl, und es dunkelt,  
Und ruhig fließet der Rhein;  
Der Gipfel des Berges funkelt  
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar,  
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,  
Sie kämmt ihr goldenes Haar;

Sie kämmt es mit goldenem Kamme  
Und singt ein Lied dabei,  
Das hat eine wundersame  
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe  
Ergreift es mit wildem Weh;  
Er schaut nicht die Felsenriffe,  
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer und Kahn,  
Und das hat mit ihrem Singen  
Die Lorelei getan.

*Non so che cosa vuol dire  
che il cuor così triste si sente:  
d'antichi tempi una favola  
non vuole uscirmi di mente.*

*È fresca l'aria ed imbruna,  
tranquillo scorre il Reno;  
la vetta del monte risplende  
nel sol che tramonta sereno.*

*Bellissima una fanciulla  
siede là in alto; scintilla  
il vezzo suo d'oro, la chioma  
sua d'oro disciolta sfavilla.*

*Con pettine d'oro la pettina  
e insieme modula un canto,  
che è pieno di forza segreta,  
che è pieno di magico incanto.*

*In piccola barca il nocchiero  
è preso da fiero tormento;  
gli scogli del fondo non vede  
là in alto a guardar solo intento.*

*Io credo che l'onde alla fine  
inghiottano barca e nocchiero;  
e la Lorelei questo fece  
col canto suo lusinghiero.*

trad. di A. Vago

## Appendice 2

### Walther v.d. Vogelweide, Unter der Linde

Testo Originale (medio-alto-ted.)

Under der linden  
An der heide,  
Da unser zweier bette was,  
da mugt ir vinden  
schone beide  
gebrochen bluomen unde gras.  
vor dem walde in einem tal,  
tandaradei,  
schone sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen  
zuo der ouwe,  
do was min friedel komen e.  
Da wart ich enpfangen,  
here frouwe,  
daz ich bin saelic iemer me.  
Kust er mich? wol tusementstunt,  
tandaradei,  
seht wie rot mir ist der munt.

Do het er gemachet  
also riche  
von bluomen eine bettestat.  
des wirt noch gelachet  
innecliche,  
kumt iemen an daz selbe pfat.  
Bi den rosen er wol mac,  
tandaradei,  
merken wa mirs houbet lac.

Daz er bi mir laege,  
wessez iemen  
(nu enwelle got!),  
so schamt ich mich.  
Wes er mit mir pflaege  
niemer niemen  
bevinde daz wan er unt ich,  
und ein kleinez vogellin,  
tandaradei,  
daz mac wol getriuwe sin.

Traduzione poetica

*Là sotto il tiglio  
in mezzo ai campi,  
dov'era il nostro giaciglio,  
l'erbe e i fiori, entrambi,  
ben recisi vedrete.  
Del bosco sul ciglio,  
nella valle fonda,  
trallarallà!  
dolce l'usignolo cantava.*

*Mentre io mi avviavo  
verso il prato fiorito,  
già mi aspettava il fido.  
Oh, come fui accolta,  
Vergine Maria!  
Io ne sarò beata tuttavia.  
Se mi baciò? Ben mille volte:  
trallarallà!  
Vedete come è rossa la mia bocca.*

*Apprestato aveva  
così prezioso  
un giaciglio di fiori.  
Certo ne riderà  
dal profondo del cuore  
chi per lo stesso sentiero verrà.  
Dalle rose vedrà,  
trallarallà!  
dove il capo mio posava.*

*Che allato mi giacesse,  
se alcuno sapesse!  
(Ah, non lo voglia Iddio!)  
Vergognarmi dovrei.  
Come mi tenesse tra le sue braccia,  
nessuno giammai  
lo sappia, se non egli ed io;  
e quell'uccellino,  
trallarallà!  
Che io confido taccia.*

Trasposizione musicale

*Sotto il tiglio, là nella landa,  
là dov'era il nostro letto,  
voi che passate potrete vedere  
come rompemmo fiori ed erba.  
Davanti al bosco cantava l'usignolo  
e di fiori lei fece un giaciglio.  
Riderà chi passi per di là,  
guardate com'è rossa la sua bocca.*

*Sotto il tiglio, là nella landa,  
noi rompemmo fiori ed erba,  
dalle rose potrete vedere  
dove io posai la testa.  
Se saprete che lei era con me,  
questo non sarà certo mai vergogna,  
era lei la donna che volevo  
per esser chiamato col mio nome.*

*Sotto il tiglio, là nella landa,  
la radica si abbraccia al giglio,  
voi che passate potrete vedere  
come son cresciuti insieme.  
Lei con me rimase solo un anno,  
ma con oro poi intrecciò le chiome  
e se ne andò: io amavo uno sparviero,  
in alto si levò e volò via.*

*Sempre va a caccia di nubi  
il vento e non può mai fermarsi  
ma la bellezza è ancor più veloce;  
troppo lento per lei il vento.  
Così è la nostra vita e il mondo  
come il vento e nube fugge via.  
Così è la nostra vita e il mondo  
come il vento e nube fugge via.*

trad. di G. Zamboni

Testo di A. Branduardi

*Omnia gessit tamquam rex*



*Scuola wiligelmica, leone stiloforo, protiro abbazia di Nonantola, fine sec. XI*

### **Matilde di Canossa, la riforma gregoriana e le grandi cattedrali padane**

Vi sono edifici sacri che conservano intatto, nonostante il passare degli anni e gli interventi di conservazione o restauro, il senso profondo del valore religioso e simbolico che sin dall'origine del progetto si volle imprimere alla struttura nel suo insieme.

Questo capita per il duomo di Modena, che rappresenta il punto di partenza e insieme lo spunto della nostra breve indagine, la quale non ha assolutamente la pretesa di aggiungere riflessioni a quanto già sullo stesso duomo è stato da più parti ampiamente e dottamente disquisito, ma mira piuttosto, muovendo da alcune osservazioni sul S. Geminiano, a cogliere e sviluppare un quesito che al presente, non avendo ancora trovato risposta compiuta, si presenta aperto: se esista cioè un rapporto diretto tra i principi della Riforma gregoriana e le tipologie costruttive adottate nelle fabbriche religiose edificate ex novo o ricostruite nell'ultimo quarto del secolo XI nei cosiddetti territori matildici.

È un quesito stimolante poichè induce a collocare la figura di Matilde di Canossa in un contesto più ampio e complesso, restituendole accanto all'indiscusso ruolo di sostenitrice morale e politica dell'azione promossa da Gregorio VII anche quello di promotrice di chiese e monasteri nei quali la stessa azione riformatrice poteva materialmente riflettersi e trovare una più compiuta efficacia sotto il profilo propriamente operativo, con effetto sui fideles al pari di quanto accadeva, anche se in modo più immediato, attraverso l'immagine (dipinta o scolpita). È facile comprendere che il ruolo di promotrice (di fatto "costruttrice" per la concezione del tempo che annulla sino alla seconda metà del secolo i nomi di architetti ed artisti in genere, a

tutto vantaggio di coloro che promuovono o sostengono finanziariamente la messa in opera di edifici religiosi), per giunta una promotrice determinata a optare per precise scelte costruttive, è un ruolo tipicamente maschile che, se fondato, va ad aggiungersi alle altre caratteristiche (di norma considerate pure prerogative maschili) di Matilde, ricordata dalle fonti come donna guerriera anche se non di vocazione. Per questa ragione, Matilde viene da noi indicata come una protagonista importante nella storia della donna nel Medioevo, relazionabile a diversi ambiti: storico, sociale, politico, culturale ed artistico.



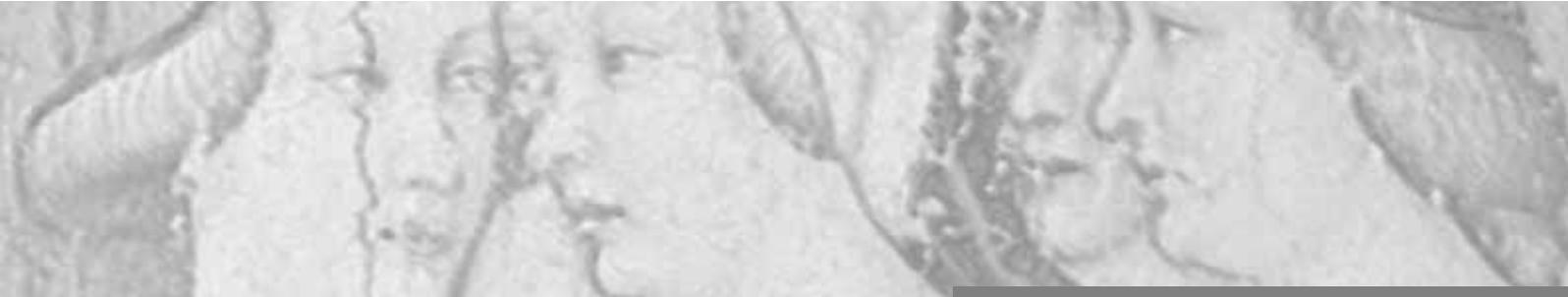
*È una delle immagini più famose del codice di Donizone: ritrae lo storico incontro tra Matilde ed Enrico IV alla presenza dell'abate Ugo di Cluny, come spiega anche la scritta collocata alla base della rappresentazione. Centrale la figura della Comitissa, avvolta in un ampio mantello e delimitata, rispetto agli altri due personaggi, dall'arcata dell'esile ciborio che la sovrasta. Quasi in posizione simmetrica rispetto a lei l'abate, in un piano inferiore e in dimensioni minori Enrico. Le forme del ciborio fanno capire, nel miniatore, una conoscenza diretta di tali strutture, utilizzate di solito per i portali principali delle basiliche romaniche (è interessante, al riguardo, la perfetta analogia con il protiro di sinistra della cattedrale di Fidenza, per la cui edificazione si suppone un periodo parallelo a quello del duomo di Modena). Il codice, pur con qualche inflessione di tipo bizantino (qui dichiarata nella particolare gestualità) è vicino ai modelli della Francia settentrionale, è concordemente datato agli anni a cavallo della morte di Matilde e potrebbe essere stato realizzato nel cenobio di Polirone<sup>19</sup>*

*Fig. 1 - Donizone, Vita Mathildis, ms. Vat. Lat. 4922, f. 49r (Incontro tra Matilde ed Enrico IV), Biblioteca Apostolica vaticana, Città del Vaticano*

## Matilde e il suo tempo

La storia di Matilde è segnata da avvenimenti forti, che i cronisti e i miniatori del tempo ritengono di dover segnalare. Uno di questi avvenimenti, quello per il quale la storia è con facilità scivolata nei modi di dire, vede Matilde immortalata sotto un esile ciborio, avvolta in un ampio mantello di stoffa pregiata, alla sua destra l'abate Ugo di Cluny, ai suoi piedi Enrico IV (fig. 1). Immagine e parole ci calano immediatamente nel pieno della storia: è l'inverno del 1077 (il 28 gennaio) e, secondo la tradizione, re Enrico IV, coperto di un solo saio, passa tre giorni e forse anche tre notti nel vento gelido, nella neve fuori del castello-fortezza di Canossa per ottenere da Matilde intercessione presso il Papa, ospite in quegli stessi giorni della Comitissa, insieme all'abate Ugo.

Si era arrivati a quel punto a colpi di disconoscimento dell'autorità papale (deposizione) e di scomunica del re. Ma l'evento era stato preceduto da contrasti e frizioni (non ancora da una rottura completa) tra la corte tedesca e Roma risalenti già all'uscita dalla minore età di Enrico



IV (1065). Il nocciolo della questione verteva sulla Riforma, per la quale Gregorio si era impegnato sin dagli anni trascorsi a fianco dei suoi predecessori, in particolare Alessandro II. Non è un caso che Gregorio (Ildebrando Aldobrandeschi) si fosse formato, come benedettino, a Cluny, in uno cioè dei centri maggiori dai quali si sviluppa il movimento della riforma, interessando diversi ambiti del vivere: morale, civile, religioso ed anche artistico.

Ciò su cui si appuntava l'azione riformatrice erano soprattutto i grossi problemi della simonia e del concubinato dei religiosi, oltre che, sul piano generale, l'esigenza di ordine nelle istituzioni e di rinnovamento dei costumi con il ritorno ai principi evangelici e la prospettiva, di tipo profetico, di un mondo migliore. Un tale programma, per attuarsi, aveva bisogno di un indirizzo preciso (la diffusione della nuova organizzazione ecclesiastica e liturgica) e di modelli culturali e figurativi che, oltre a giustificarne l'esigenza, ne dimostrassero nella realtà il vero significato. Di qui si può comprendere, ad esempio, la diffusione dello schema architettonico derivato da Cluny II ed il richiamo costante ai modelli della Roma cristiana, oltre che la valorizzazione del pezzo antico, reimpiegato in una fabbrica nuova al fine di testimoniare il valore suo proprio di appartenenza a quel mondo di valori puri che doveva costituire la base del movimento riformatore.<sup>(2)</sup>

Ma ritorniamo ai protagonisti della nostra storia. Il punto di rottura di un equilibrio di per sé precario si verificò sulla questione delle investiture (che alla fine si trasformò, con alterne vicende, in una lunghissima lotta, durata oltre cinquant'anni), subito dopo il decreto emanato nel concilio quaresimale del 1075 da Gregorio VII, con il quale egli, oltre a deporre molti vescovi dell'Italia settentrionale e della Germania accusati di cupidigia, ambizione e disinteresse per i doveri pastorali, si pronunciò contro l'investitura laica. Seguirono l'elezione da parte di Enrico dei vescovi di Fermo e Spoleto e dell'arcivescovo di Milano, in violazione dei diritti metropolitani di Roma; le proteste del papa e, nel gennaio del 1076, la dieta di Worms, nel corso della quale i vescovi tedeschi decretarono formalmente la deposizione di Gregorio; il sinodo quaresimale romano dello stesso anno, nel quale il papa, in San Pietro, pronunciò a sua volta la deposizione e la scomunica del re, sciogliendo i sudditi dal giuramento di fedeltà. Il re replicò con un'inutile scomunica del papa. I principi tedeschi, nella dieta di Treviri (ottobre 1076) concessero al re un anno di tempo per ottenere la revoca della scomunica. In caso diverso Enrico sarebbe stato deposto.<sup>(3)</sup>

Si trattò indubbiamente di uno scontro di poteri, ma anche di uno scontro di personalità molto forti, intenzionate a non rinunciare alle proprie prerogative. Fra l'altro, il papa aveva avviato un processo di teocratizzazione della cattedra di San Pietro, in base al quale il suo potere temporale non andava soggetto ad alcuna interferenza esterna; Enrico, per parte sua, temendo una coalizione fra i suoi avversari politici, propensi ad una nuova elezione, preferì piegarsi ad impetrare il perdono del papa, avendo probabilmente intuito che il pontefice non voleva la caduta del re, ma solo la sua obbedienza. Infatti, a Canossa, nel gennaio del 1077, Gregorio alla fine, più di ogni altro potere, esercitò il ministero sacerdotale, accordando l'assoluzione, a patto che Enrico ottenesse il consenso dei principi tedeschi.

Gli eventi successivi assunsero risvolti ancor più drammatici, sino all'acme: l'incoronazione di Enrico a imperatore da parte dell'antipapa Clemente III nel 1084.

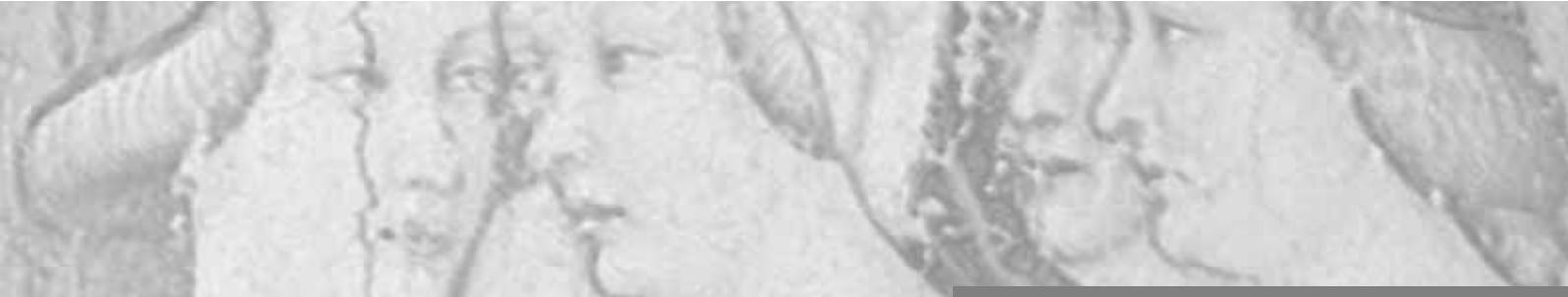


*Immagine celebrativa, nella quale Matilde appare in trono, vestita alla moda del tempo, con un alto copricapo a cono, in posizione più elevata rispetto a Donizone che le porge il codice e ad Arduino. La veste e il manto riprendono i colori dello sfondo e della cornice che delimitano l'immagine della Comitissa, la quale stringe nella mano destra un fiore di melograno. La rappresentazione rientra nel programma politico di questo codice, che celebra i Canossa e il sistema di alleanze che legavano questa famiglia alle gerarchie ecclesiastiche e ai diversi feudatari e, cosa non di poco conto, allude anche all'entourage culturale che affiancava e sosteneva la Comitissa (fra gli intellettuali di spicco, che parteciparono al dibattito sulla Riforma, si ricordano Bonizone da Sutri e Placido da Nonantola). Sotto il profilo stilistico-compositivo, la miniatura sembra quasi anticipare i modi del gotico senese.*

**Fig. 2 - Donizone, Vita Mathildis, ms. Vat. Lat. 4922, f. 7v (Matilde in trono tra Donizone e Arduino della Palude), Biblioteca Apostolica vaticana, Città del Vaticano**

### **Matilda Dei gratia si quid est**

Cerchiamo ora di capire la personalità di Matilde. Chi è veramente Matilde? Una donna intelligente, fredda, abituata a muoversi fra uomini di potere e ad imporre la propria volontà, non turbata dalle emozioni, o una giovane, dotata di una natura sensibile, che l'occorrere di eventi drammatici costringe ad assumere il non facile ruolo di comando. Per certo, affascina l'idea che la donna, scorta da Dante nella foresta dell'Eden andare sola "cantando e scegliendo fior da fiore"<sup>(4)</sup>, la "bella donna" (simbolo della terrena felicità) di cui è svelato il nome (Matelda) solo in chiusura della seconda Cantica,<sup>(5)</sup> possa essere, come intendevano molti fra gli antichi commentatori, Matilde di Toscana.<sup>(6)</sup> Non esiste prova certa che a lei alludesse Dante, se pure è assai probabile che di lei si parlasse ancora quando il Poeta era vivo. Comunque resta possibile per le due figure -la Matelda astratta, idealizzata e la Matilde concreta, storica- una sovrapposizione di impronta romantica ove si pensi, per quest'ultima, all'intreccio di vita attiva e di vita contemplativa. Esemplata, la prima, dall'impegno politico per difendere i territori di famiglia, dal peso della guerra per sostenere la causa del papa, dalle importanti decisioni assunte per "mantenere le istituzioni che assicuravano maggiormente la continuità con il passato: chiese, monasteri e famiglie feudali"<sup>(7)</sup> e castelli..., ed anche dalla presenza fisica nel campo di battaglia accanto ai propri soldati, come ci riferiscono le cronache del tempo che descrivono Matilde alla testa delle sue truppe, come un vero comandante, incurante delle notti e del freddo. In questo caso, mai definizione fu più calzante di quella affibbiata da Cino da Pistoia: "omnia gessit tamquam rex"<sup>(8)</sup>.



Fanno da contrappeso a questo nucleo di azioni attive, un forte impulso alla vita contemplativa e la tentazione (sembra fugata dallo stesso Papa Gregorio, al quale la Comitissa era legata da profonda amicizia) di rinchiudersi fra le mura di un convento per trovarvi la pace. Desiderio questo probabilmente sollecitato dalla solitudine verso la quale le vicende della vita la sospinsero: la drammatica privazione, ad opera forse di una congiura di nobili, della figura paterna, seguita dall'esperienza di due matrimoni politicamente combinati, infelici e senza prole (prima con Goffredo il Gobbo, poi con Guelfo di Baviera); ed anche la difficoltà, come donna, di tenere strette le redini del comando, di governare i molti castelli di famiglia nel delicato momento del passaggio dal mondo feudale a quello comunale, quando cioè nelle città (e Modena è fra le prime) già si andavano costituendo nuove forze sociali.

Tralasciando il parallelo con la Matelda dantesca, l'immagine che ci viene restituita sia dai testi scritti che visivi, contemporanei e non, è quella di una personalità forte e complessa, nella quale l'impulso all'azione è sostenuto da una ferma convinzione della giustezza delle idee che ne sono alla base (ad esempio il programma riformatore di Gregorio VII) e, probabilmente, è mitigato a tratti da slanci spirituali, come accadrà sul finire della vita, quando la malattia la costringerà a ritrarsi a Bondanazzo, vicino al monastero di famiglia di S. Benedetto di Polirone, dove verrà sepolta, secondo la sua volontà, nel luglio del 1115.

Quasi due nature dunque in un'unica persona, come inducono a pensare le diverse raffigurazioni di Matilde: ora esile, malinconica figurina sottilmente incisa nelle miniature del tempo, quali il manoscritto Vaticano latino 4922 della Bibl. Apostolica Vaticana (figg. 1 e 2) o anche i due riquadri miniati della *Relatio*<sup>(9)</sup> che la mostrano assistere al rinvenimento delle reliquie di San Geminiano (fig. 3); ora solida dea-guerriera sveltante sul sepolcro berniniano, nelle mani il triregno e lo scettro, sul capo il frutto del melograno, allusivo della ricchezza delle sue opere per la chiesa (e quindi per la fede)<sup>(10)</sup>.

Quale peso potesse avere nella personalità di Matilde la fede, è suggerito efficacemente dall'appellativo che per lei conia Giovanni da Mantova: "sposa di Dio"; o dalla riflessione di Bonifazio da Sutri, per il quale sempre Matilde: "è disposta anche a morire prima di tradire il suo impegno a osservare la legge di Dio"; o, ancora, dallo stesso modo di firmare della Comitissa: *Matilda Dei gratia si quid est.*<sup>(11)</sup>

D'altronde basterebbe da solo a dimostrare il valore attribuito al ruolo di questa donna nella causa della fede, in generale, il fatto che alle sue spoglie sia destinato, nel 1635, un sepolcro fra quelli degli altri "grandi" che ornano silenziosi la maestosità della Basilica vaticana.

L'insieme di elementi o, talvolta, di semplici indizi, che emerge da questo quadro, se riferito agli avvenimenti storicamente accertati, rende plausibili particolari scelte operate da Matilde (scelte altrimenti non sostenute da motivazioni oggettivamente riscontrabili) o comunque il suo appoggio a un determinato indirizzo programmatico che coinvolge anche la produzione artistica del suo tempo. Come l'edificazione di chiese e monasteri e, nello specifico, l'adozione di un determinato impianto planimetrico che è riconoscibile in diverse costruzioni religiose nei territori di pertinenza matildica e, in tempi successivi, anche in territori vicini. Cosa questa che aiuta molto nel percorso che qui si intende seguire al fine di individuare il riflesso di un programma riformistico condiviso e reso operativo dalla Comitissa nei territori suoi propri.



*Matilde compare in entrambi i riquadri nel momento della traslazione delle reliquie di San Geminiano e in quello della consacrazione dell'altare, come indicano le iscrizioni.*

*Rispetto al Codice di Donizone, Matilde qui è raffigurata sullo stesso piano degli astanti, non in posa ieratica né in maggiori dimensioni.*

*Inoltre, sotto il profilo stilistico, le miniature appaiono più rozze: cosa che, considerata anche la qualità diversa della pergamena rispetto a quella del testo della Relatio, lascia intuire un'esecuzione fatta in tempi diversi (probabilmente successivi al testo scritto), da un miniatore non molto esperto e forse sulla base di un precedente più antico (si suppone le stesse miniature che in origine dovevano accompagnare la redazione aimoniana della Relatio)*

**Fig. 3 - Miniatura del Codice Capitolare O.II.11., quadri III e IV, inizi sec. XIII, Modena, Archivio Bibiloteca Capitolare**

È evidente che il periodo nel quale ci muoviamo è notevole e lotte, come quella che coinvolge Enrico IV, Gregorio VII, Matilde, non sono rare tra la metà dell'XI e la prima metà del XII secolo poiché la questione delle investiture e il graduale passaggio dall'organizzazione di tipo feudale/vassallatico al libero Comune, che rappresentano i problemi cruciali del tempo, non sono indolori.<sup>(12)</sup>

Al contempo, però, ad essi si accompagna, in un arco temporale più ampio e sotto il profilo del rinnovamento morale, un grande fervore che, attraverso il monachesimo benedettino e diversi altri movimenti (fra questi la Riforma Gregoriana) coinvolge tutta l'Europa; anzi vale qui la pena sottolineare che la rete di monasteri benedettini (dal sud dell'Italia, attraverso la penisola, oltre i confini verso i territori del nord e dell'ovest della Germania e della Francia in particolare) rappresenta, un primo ineguagliato modello religioso organizzativo e culturale di respiro davvero europeo, grazie al quale furono possibili non la semplice diffusione dell'idea cristiana, ma anche il recupero e il rinnovato studio dei testi classici, il recupero e la trasmissione di determinati repertori figurativi che ricomparvero in più ampi contesti (dalla miniatura, alla pittura, alla scultura), lo studio e l'evoluzione di schemi compositivi architettonici che troveranno ampia applicazione sia in modelli religiosi che laici. A questa diffusione della cultura ad opera dei centri benedettini e, più in generale, monastici fa da contrappunto, nel periodo che ci interessa, il sorgere delle prime università (il modello culturale laico), come lo Studium di Bologna, per la cui costituzione Matilde di Canossa sembra avere svolto un ruolo di rilievo.



*Fig. 4 e 5 - Duomo di Modena (San Geminiano), zona absidale e interno, iniziato nel 1099*

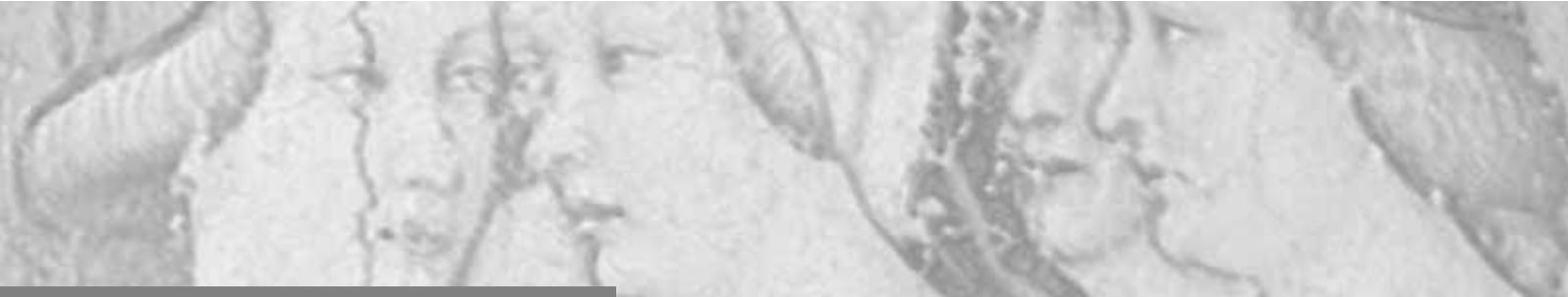
*Le due immagini mettono in risalto gli elementi caratterizzanti di questa fabbrica: la trifora inscritta in arcata a pieno centro, che corre lungo tutto il perimetro e si ripropone internamente nel matroneo; le tre absidi parallele e poco sporgenti rispetto al corpo di fabbrica; l'articolazione delle pareti della navata centrale, suddivise in tre piani paralleli da arcate, matroneo e cleristorio.*

*Proprio quest'ultimo elemento unito alla successione, sempre nel corpo longitudinale, di pilastri composti e colonne, mette in stretta relazione, per l'affinità stilistica e strutturale, San Geminiano con la chiesa abbaziale di Notre-Dame a Jumièges, costruita a partire dal 1040 e consacrata nel 1067 (fig. 7).*

*Il che potrebbe significare, per Lanfranco, la conoscenza di tale illustre modello.*

### **Le grandi Cattedrali padane, il modello di San Geminiano**

Senza ombra di dubbio, il duomo di San Geminiano (figg. 4 e 5) rappresenta il riferimento ideale per la nostra breve analisi. Comunica sia all'esterno che all'interno tutta la problematicità della ricerca romanica, giunta ormai sul finire del secolo XI a piena maturazione ed è testimonianza oggettiva di un punto di svolta nella storia e nell'arte in un'epoca di grandi tensioni e mutamenti. La sua collocazione geografica è emblematica: si trova nel cuore dei territori matildici, vicino a Mantova, a Polirone, a Canossa, a Parma, a Reggio...; al contempo, sorge a ridosso della via Emilia, che congiunge ancora oggi in linea retta da est a ovest i grandi centri della pianura padana, da Bologna a Piacenza, toccando all'altezza di Fidenza la via Francigena,



altro importante asse viario che a sua volta collegava i territori del nord ovest a Roma, verso sud, e all'Oltralpe, verso ovest. Grandi vie di pellegrinaggio, ben note al tempo e punteggiate lungo il percorso da imponenti edifici religiosi o da raccolti monasteri che fungevano da stazione di posta nel cammino, luoghi di preghiera, ma anche di ristoro. Il bianco mantello di chiese di cui, nell'immagine poetica di Rodolfo il Glabro, si coprì l'Europa.

La sua collocazione nell'area urbana non è meno emblematica: dominante con il suo prospettare, imponente e antico, nello spazio; vero cuore della città, prevalente con il fianco sud sul Palazzo Comunale.

Riferimento testuale per il romanico in genere e per il romanico emiliano in particolare: rigoroso nella scansione delle superfici, ritmate dal succedersi (interno/esterno) delle trifore inscritte in arcate a pieno centro e sostenute da pilastrini corinzi; coerente ed unitario nell'articolarsi dei volumi: alleggeriti dal frangersi della luce sulle bianche superfici e sulle decorazioni scultoree quelli esterni; serrati in uno studiato dinamismo (cripta-navate-presbiterio) e nel ritmo cadenzato dei sostegni (colonne-pilastrini) quelli interni; collegato idealmente ai modelli paleocristiani nell'impianto di base di una pulita semplicità (pianta longitudinale di tipo basilicale, con tre absidi, una maggiore di più grandi dimensioni e due minori ad essa affiancate parallelamente).

Riferimento testuale per l'essere collegato non più soltanto al nome del committente, ma piuttosto a quello dell'architetto (Lanfranco) e dello scultore (Wiligelmo) che firmano la fabbrica e ad essa legano indissolubilmente la propria fama e al contempo portano a compimento e segnano con la loro opera la fase più cruciale del romanico padano.

Riferimento testuale anche per la presenza di importanti fonti documentarie, prima fra tutte la *Relatio De innovatione Ecclesie Sancti Geminiani Mutinensis Presulis*<sup>(13)</sup>, che descrive le fasi salienti della sua costruzione e gli avvenimenti di popolo e di fede che le segnarono, ai quali è riferita essere presente più volte la stessa Matilde.

Ora, se consideriamo che il San Geminiano viene costruito tra il 1099 e il 1106; che nella sua struttura complessiva sono presenti diversi elementi che sono di fatto costitutivi già da tempo del linguaggio architettonico (ad esempio, la trifora inscritta in arcata a pieno centro o la pianta di tipo basilicale o gli esili pilastrini corinzi che in parte quindi appartengono alla tradizione), ma che, per il modo in cui sono contestualizzati nella fabbrica, sono impiegati con un'ottica progettuale affatto rinnovata e moderna.

Se consideriamo, poi, che proprio questi elementi sono riconoscibili in diverse fabbriche religiose costruite sia prima del San Geminiano (a partire dagli anni 80/90) che dopo (anche sino al XIII secolo) nei territori padani e non, allora è chiaro che la strada della nostra ricerca dovrà svilupparsi proprio in questa direzione. Vale a dire a mettere a fuoco il ripetersi di determinati elementi nel linguaggio in questione (ripetersi che di per sé è indicativo di una consuetudine condivisa) e a seguire la linea indicata (anche in termini di tempo e di luogo) da tale consuetudine.

## Ricorrenze, analogie, rimandi: il rinnovarsi della tradizione nel linguaggio architettonico riformistico

Vediamo in breve quali possibili percorsi possono suggerire questi elementi ricorrenti.

**La trifora inscritta in arcata a pieno centro:** come possiamo constatare, si ripete in maniera insistente nel San Geminiano; il suo prototipo più lontano è riconoscibile nel Battistero degli Ortodossi (Ravenna, V sec. - fig. 6), dove si presenta come chiave di lettura di uno spazio circolare, dinamico che, grazie ad essa diviene aperto, illusivamente non delimitato (nonostante la sola apertura centrale sia reale).



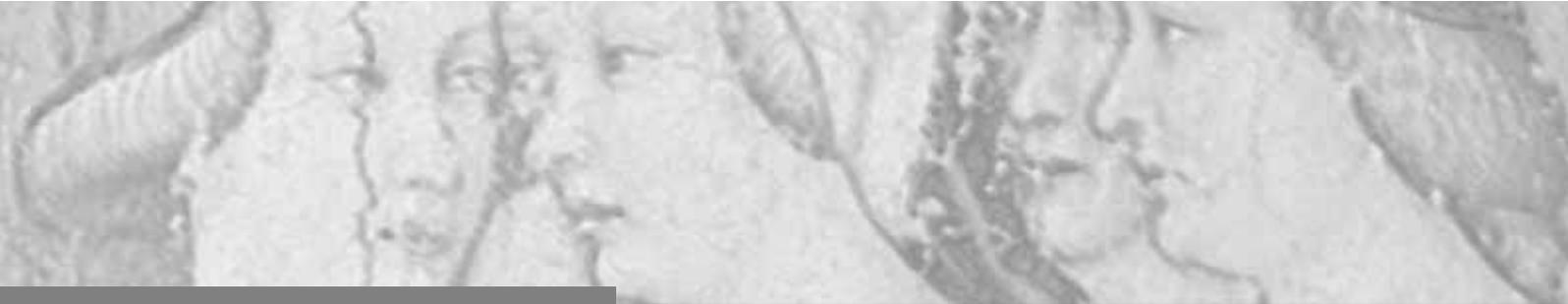
*In questo piccolo edificio, la trifora è al contempo elemento ornamentale (prosecuzione "di-segnata" delle reali aperture ed anche della decorazione a mosaico) e spaziale per la sua particolare funzione di illusoria dilatazione della superficie, dilatazione che si trasmette sia orizzontalmente che verticalmente, mediante i due ordini di arcate cieche e il contrasto cromatico del paramento musivo.*

*Si tratta di un modello sovente imitato negli edifici religiosi romanici, al pari del successivo S. Vitale (VI sec.). Per una parte ciò è dovuto alla volontà di richiamarsi, esteticamente e simbolicamente, alla cristianità romano-imperiale, come se la riproposizione di quel particolare modello potesse rafforzare la natura "sovrana" del potere di cui era espressione.*

*Per l'altra parte, è da considerare che, nel periodo romanico, la ripresa dei modelli ravennati, più frequente del richiamo agli esempi romani, si giustifica con l'essere i primi assai meglio conservati dei secondi, tanto da divenire in generale esempio per l'architettura romanica.*

**Fig. 6 - Battistero degli Ortodossi (interno), V secolo, Ravenna**

Si può affermare che tale elemento, proprio per la dinamicità e quindi la sua valenza plurima e la duttilità (non sempre fedele all'arcata a pieno centro in cui ab origine appare collegato), diviene ben presto funzionale agli edifici a pianta centrale o che alla centralità si avvicinano (S. Vitale; Cappella Palatina di Aquisgrana; abside occidentale della cattedrale di Essen; ottagono dell'abbazia benedettina di Ottmarsheim). Strada facendo, la linea curva sulla quale si riproduce la trifora diviene rettilinea e il succedersi ritmato del 3 + 3 + 3 si amplifica nelle tensioni orizzontali delle strutture romaniche pressochè in tutti i territori europei, naturalmente con diverse inflessioni linguistiche. Spesso, nelle aree più a nord, il ritmo trino è duplicato in altezza, dove con esso vengono evidenziati matroneo e claristorio (il passaggio dal romanico al gotico qui è già in fieri).



Appare naturale a questo punto porre in relazione il San Geminiano con ciò che resta della chiesa dell'abbazia benedettina di Jumièges (1040-1067, fig. 7), nel cui interno le pareti del corpo longitudinale si presentano quasi sovrapponibili, quanto ad articolazione dinamica e ad utilizzo dei diversi elementi (colonne, pilastri con piedritti e trifore del matroneo) al san Geminiano.

E proseguire il confronto con la chiesa del monastero di Mont-Saint-Michel (fig.8), contemporanea a Jumièges; ritrovare ancora la nostra trifora nel chiostro del monastero cistercense di Sénanque (XII sec.) o, ritornando in Italia, nel corpo longitudinale del Duomo di Trani (1098 e segg.).



*Fig. 7 - Abbazia di Notre-Dame, parete interna del corpo longitudinale, 1040-1067, Jumièges*

Tra gli esempi, che si possono moltiplicare, vale la pena riprendere il parallelo con Jumièges poiché esso suggerisce una sostanziale affinità con i modelli costruttivi di stampo benedettino, affinità giustificata dai collegamenti che al tempo erano abbastanza frequenti tra le diverse fondazioni, sia sul piano del trasferimento di testi destinati allo studio (codici miniati, croniche, gradualis, ecc.) sia sul piano del passaggio da un monastero all'altro di uomini dediti allo studio e all'attuazione nella pratica delle diverse tecniche artistiche e costruttive apprese (non va dimenticato che, al tempo, la stragrande maggioranza degli artisti in genere, degli architetti e costruttori proviene dalle schiere dei monaci).



*Fig. 8 - Chiesa del Monastero di San Michele, parete interna del corpo longitudinale, 1035 circa, Mont-Saint-Michel*

È facile immaginare il percorso, attraverso le vie consolari e i valichi, dal meridione d'Italia verso le aree padane e oltre confine in direzione della Francia e della Germania e, ovviamente, in senso inverso. In tale contesto, le aree padane occupano una posizione centrale, strategica. Basti immaginare che il leit motiv della nostra trifora ricompare, modificato quasi con modularità di tipo musicale, nel San Zeno di Verona, in un territorio cioè più sensibile all'influsso orientale.

Inoltre, proprio nelle aree padane, comparirà precocemente l'utilizzo profano della trifora inscritta in arcata a pieno centro, il che significa che essa diverrà elemento distintivo del pubblico palazzo comunale (due esempi: Milano, Treviso - fig. 9).

*In questo elegante palazzo comunale, sorto sul luogo dell'antico foro, alle tre grandi arcate del porticato corrispondono, al piano superiore, altrettante trifore.*

*La tipologia è ricorrente negli edifici pubblici di tale periodo: si presta alla particolare struttura, ideata per accogliere al piano terra le sedi di alcune magistrature comunali (e talvolta anche delle botteghe) e al piano superiore la sala delle adunanze; riprende dall'architettura antica (tardo romana) gli elementi che si prestano a identificare la sede del potere, in questo caso di quello civico ed ha nel westwerk il suo antecedente illustre.*



*Fig. 9 - Palazzo dei Trecento, 1210 circa, Treviso*

**L'elemento di sostegno della trifora: il pilastro con capitello corinzio.** Si tratta, per questo elemento come per la pianta di tipo basilicale, di un dichiarato ritorno all'antico, più propriamente di un recupero di determinati testi, facilmente riscontrabili nelle prime fabbriche cristiane, nelle quali il capitello corinzio, tradotto in forme di lineare eleganza, alleggerisce il succedersi delle colonne nel corpo longitudinale della basilica. Riscoperto dagli architetti romani acquista il valore di vera e propria citazione, tanto che sovente compare inserito in anguste nicchie o, ridotto ai minimi termini, costretto alla superficie muraria, a mo' di puro ornamento, magari soltanto disegnato e quindi totalmente defunzionalizzato. Ornamento nel quale si può leggere la testimonianza del passato (in primis di quello cristiano che deve rivivere appunto passando dai "testi" all'animo dei fideles).

È il caso di dire che amore per il passato e recupero/riutilizzo del materiale antico coincidono, cosicché nelle nuove fabbriche vengono spesso impiegati testi preesistenti, magari ritrovati nel corso di fortunati scavi, salvifici quando, come nel caso del Duomo di Modena, il ritrovamento

consente di proseguirne la costruzione. Verità o leggenda? Fatto sta che, dai racconti antichi e noti (es.: *la Relatio*), emerge l'atteggiamento consapevole dell'uomo di allora nei confronti del passato, da considerare non semplice materia (utile a risparmiare risorse), ma valore autentico in termini di segno, di significato. Dunque tramite, mezzo per dare valore anche al presente.

Riesaminando il pilastrino corinzio, è da dire che esso si presenta, in diversi esempi, estremamente sottile e allungato a sostegno non degli archetti della trifora, ma di arcate cieche che scandiscono le pareti esterne dell'abside. Accade a Modena, dove questo elemento segna pressoché tutto il perimetro esterno del San Geminiano, e un poco in tutta l'area padana, dove si registra nel volgere di pochi decenni una tendenza a trasformare in figurato l'aspetto tradizionale del capitello (Duomo di Fidenza).<sup>(14)</sup>

Accade anche a Spira. È significativo il fatto che, superato il periodo di maggior crisi del proprio potere, Enrico IV si occupi della ricostruzione del Duomo di Spira (fig. 10). Un impegno questo che, per Enrico IV, rappresenta la conferma di un ruolo politico non intaccato, sostenuto da un ininterrotto legame ideale con gli antenati salici. L'esterno del corpo absidale (riedificato dal 1082) presenta la nota scansione delle superfici mediante arcate cieche a pieno centro sorrette da sottili pilastrini (semicolonne) corinzi.

Si tratta in certo qual modo di un indizio utile anche a capire la tendenza dell'architettura del tempo (degli Hoenstaufen in particolare), che punta ad integrare i modelli dell'antichità cristiana con quelli del mondo pagano, quasi a voler così riaffermare (attraverso i testi visivi) il prevalere di un potere (il laico) sull'altro (il religioso).



*Iniziato sotto Corrado II, questo monumentale edificio fu terminato sotto Enrico III.*

*Nel 1082, superato il periodo di maggior crisi del suo potere, subito dopo l'incoronazione, Enrico IV decise la ristrutturazione di alcune parti del duomo, fra le quali il corpo absidale che venne dotato di galleria nana e grandi arcate cieche.*

*Si tratta di una voluta ripresa di forme dell'antichità non propriamente legate alla religione quasi a voler riaffermare un potere, quello dei Salici, non intaccato dalla lotta per le investiture.*

**Fig. 10 - Duomo di Santa Maria e di Santo Stefano, corpo absidale, 1027-1061, Spira**

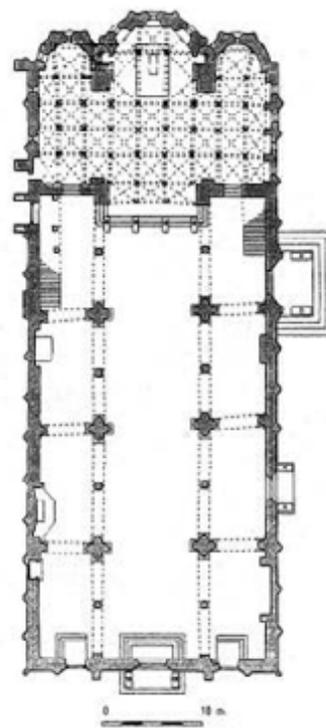
Dunque due diversi atteggiamenti nei confronti dell'antichità: uno attento al valore assoluto del manufatto antico, in quanto testimonianza diretta di tutto ciò che viene ritenuto degno di riferimento perchè appartenuto ad una "storia" che si vuole riproporre come modello (la primitiva cristianità); l'altro attento al valore relativo, non del testo in sè e per sè, ma semmai della forma, che, per la sua somiglianza (rimando visivo) alla forma del passato, richiama valori espressione di un determinato periodo (l'idea di potere, in questo caso, l'idea di impero, la sua grandezza...).

Considerazioni che aiutano ad inquadrare meglio la ripresa di elementi classico-pagani nell'architettura padana del XII secolo, collegandola da una parte ad una rivisitata classicità, dall'altra ad una identità più propriamente laica che religiosa; considerazioni che suggeriscono, poi, ulteriori possibili legami: oltre a quelli più sopra indicati con il nord della Francia (Jumièges), quelli con i territori germanici appunto. Così da rendere certo il formarsi, pressoché contemporaneo nell'Europa centrale, di un linguaggio architettonico condiviso (sulla base di una comune matrice) e di un repertorio segnico sincronicamente aggiornato. Così da spiegare la sobria modernità di Lanfranco o la complessità di Wilgelmo e dei loro emuli.

**La pianta basilicale:** sicuramente essa è intimamente connessa all'impianto della basilica cristiana (quindi al primitivo San Pietro), anche sul piano simbolico. Non poteva esistere, nel periodo in questione, impianto maggiormente rispondente alle esigenze riformistiche, proprio per il richiamo immediato alla Roma cristiana.

Si tratta di una soluzione, per altro piuttosto semplice (tre navi parallele e tre absidi), riscontrabile in non pochi esempi e in un arco di tempo che si dilata tra il prima e il dopo San Geminiano (fig. 11) nelle aree padane, in particolare nel basso mantovano, nel reggiano, nel modenese, ma anche (a distanza di anni) nel ferrarese e nel veronese.

Non sempre è certo il richiamo al modello cluniacense (Cluny II) che, fra l'altro, sovente si fonde con la tradizione locale (più latina); piuttosto è evidente la connessione con l'ambiente cassinese, che filtra nelle proprie costruzioni l'impianto basilicale cristiano senza trascurarne l'evoluzione attraverso il paleocristiano bizantino.<sup>(15)</sup> Premesse che portano con facilità a considerare la Basilica maggiore di S. Vincenzo al Volturno (inizio IX secolo) o la chiesa dell'abbazia di Pomposa (sempre IX secolo - fig. 12), entrambe di produzione benedettina, pressoché sovrapponibili quanto a impianto planimetrico e assai vicine un poco a tutte le costruzioni religiose che possiamo riscontrare nei



*Fig. 11 - Pianta del Duomo di San Geminiano, secoli XI - XII, Modena*

territori in questione attorno agli anni settanta-ottanta dell'XI secolo. Per fare qualche esempio, questo capita con Santa Maria Assunta di Pieve di Coriano<sup>(16)</sup> (fig. 13) e con la chiesa di San Lorenzo di Pegognaga (fig. 14), entrambe risalenti agli anni ottanta e, quanto a tipologia planimetrica allineate perfettamente al modello a tre navi parallele e tre absidi senza transetto. Come accade per S. Agata di Sorbara e, se pure con la variante del transetto sporgente o dell'abside maggiore più allungata rispetto alle altre, nelle pievi di S. Polo d'Enza e di Rubbiano.<sup>(17)</sup>

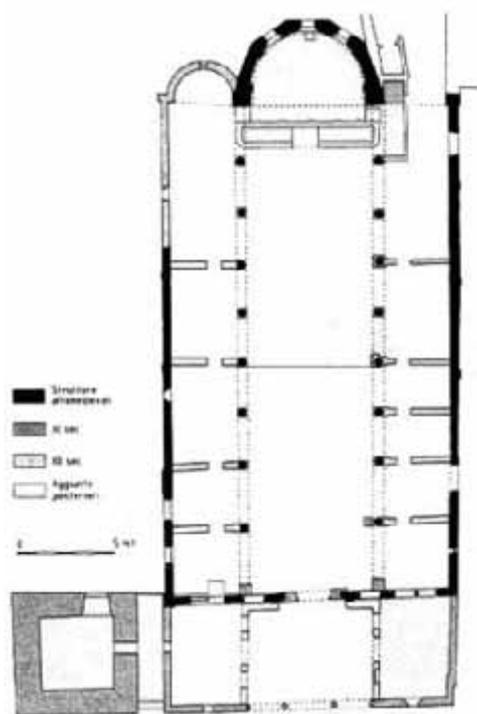


Fig. 12 - Pianta dell'Abbazia di Pomposa, IX secolo

*Si tratta di uno degli esempi più antichi e meglio conservati di pianta basilicale adottata per un edificio benedettino (da questo punto di vista è evidente il legame con le coeve basiliche di San Vincenzo al Volturno, a sud, e di S. Maria in Silvis, a nord).*

*L'abbazia si trovava in posizione isolata sul delta del Po, ma egualmente strategica per i contatti sia verso est che verso ovest, anzi divenne ben presto sede di un importante scriptorio dal quale filtrarono, trasmutandosi in rinnovati modi, gli influssi stilistici di derivazione orientale.*

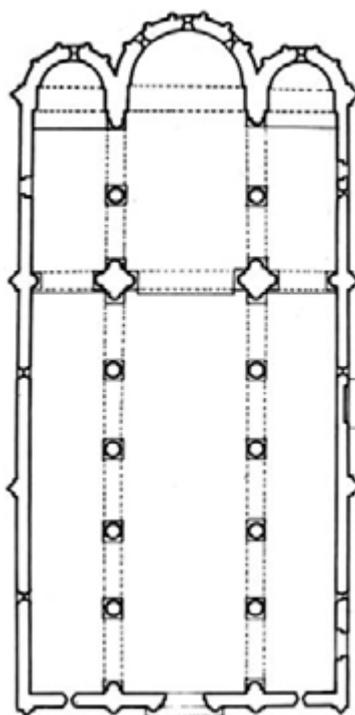
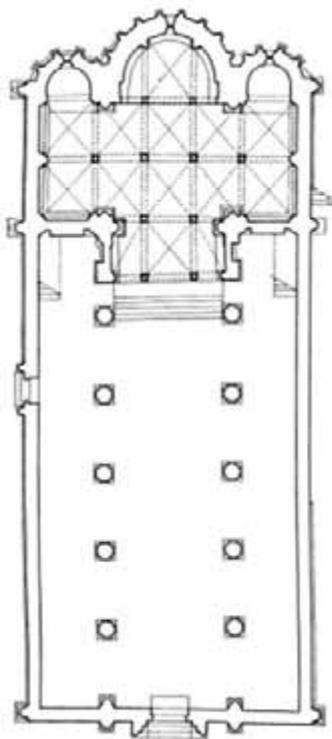
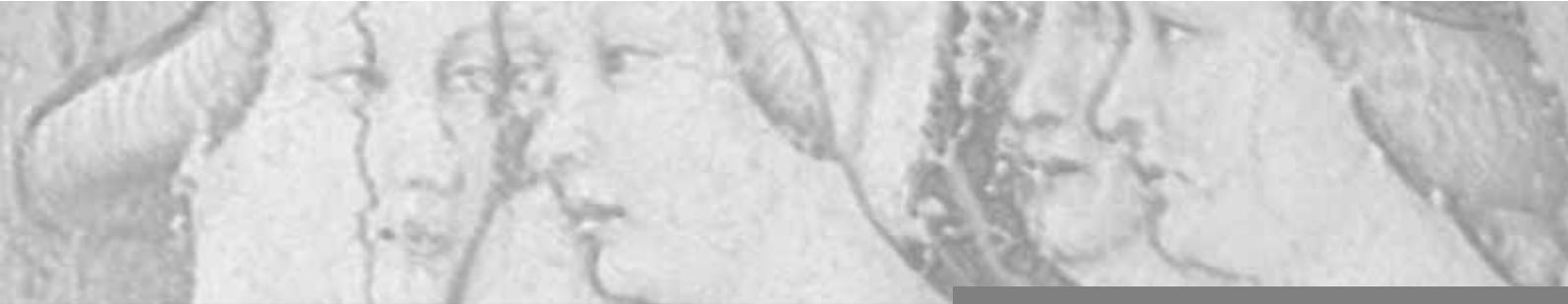


Fig. 13 - Pianta di Santa Maria Assunta di Pieve di Coriano

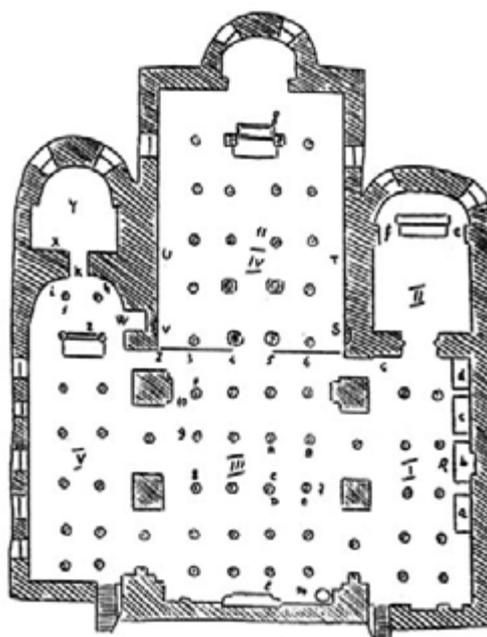
*Questo edificio, databile attorno agli anni ottanta, si dimostra paradigmatico per l'abbazia di Nonantola; la pianta, conforme al modello basilicale, presenta un poderoso pilastro polistilo precedente il presbiterio ed è perfettamente sovrapponibile, nell'impianto delle tre absidi, al San Geminiano.*



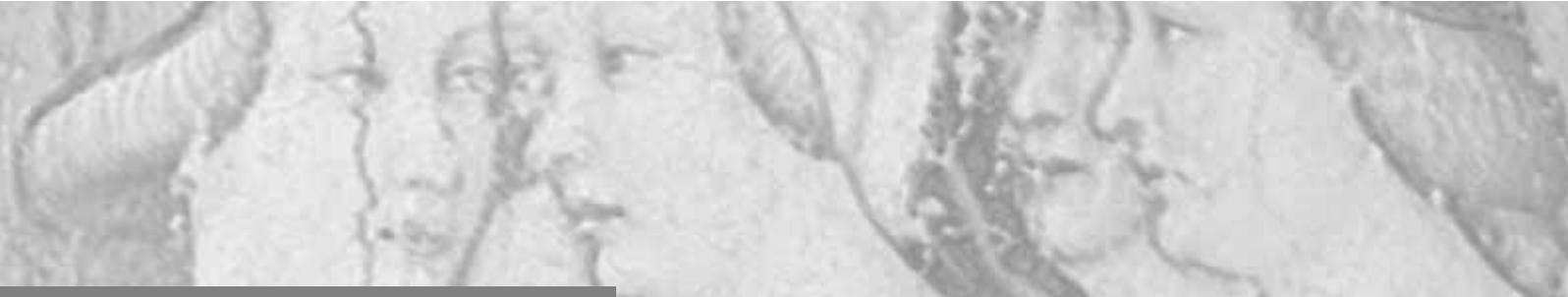
*Altro edificio degli anni ottanta, anticipatore, quanto il Santa Maria di Pieve di Coriano, dell'abbazia di Nonantola e, nello stesso tempo, testimone di una estensione del programma riformatore in architettura nelle diverse diocesi rientranti nei domini matildici.*

*Fig. 14 - Pianta di San Lorenzo di Pegognaga*

*Se pure riasssemblata dagli interventi di ricostruzione, la pianta conserva l'impronta dell'originario assetto romanico (fine secolo XI - inizi XII) con le tre absidi parallele ed è un esempio della diffusione nelle aree più a settentrione del Veneto della planimetria di stampo benedettino.*



*Fig. 15 - Pianta del Duomo romanico di Treviso*



La constatazione di un tale impianto planimetrico, riferito al periodo, al territorio e alla molteplicità degli esempi, induce a prendere in attenta considerazione l'esistenza di un vero e proprio programma costruttivo che - è assai probabile - aveva alla sua base una convinta volontà riformatrice, con l'obiettivo primario di edificare o riedificare in forme che fossero visivamente riferibili alla primitiva cristianità seppure adeguate al criterio di una più moderna funzionalità (volta a destinare ad ogni singola sezione spaziale la sua propria finalità).

Fra l'altro è da dire che la più parte degli edifici religiosi costruiti nei territori in questione rivestivano al tempo una importanza di gran lunga maggiore rispetto all'oggi e sovente attorno ad essi era organizzato un insediamento monastico (nella maggior parte dei casi andato disperso, tanto da non consentire una adeguata analisi oggettiva, ma solo una ricostruzione attraverso le fonti o recenti studi), insediamento che vedeva nella vita in comune, nella meditazione, nel lavoro, un modello di vita nuovo, riformato appunto ed esemplare per i fideles.

Per le analogie, diffuse fino al Veneto settentrionale (fig. 15) e, a occidente, fino al bresciano, si può immaginare l'ampiezza del programma, il sostegno della committenza, e la condivisione, fra le maestranze, di un progetto caratterizzato da elementi comuni nei diversi territori.

È probabile che il punto di svolta dell'azione riformatrice nella costruzione degli edifici religiosi nelle aree padane coincida con la presenza dell'abate Ugo di Cluny a Canossa nel 1077, così come è probabile che egli abbia favorito l'arrivo di monaci progettisti o costruttori dalla "casa madre", i quali importano le note tipologie edilizie. Ciò acquista più fondatezza se colleghiamo la volontà di dare forma tangibile alle nuove idee all'appoggio fornito al movimento riformatore da parte della Comitissa, il cui nome, stando alle fonti, è in più di un caso legato alla fondazione di importanti edifici religiosi.

In ogni caso, il modello a tre navi parallele che si sostanzia di lì a poco nel San Geminiano, divenendo paradigmatico del romanico padano, dimostra una lunga fase preparatoria, che matura in ambiente benedettino, dando il via ad una ricerca spaziale che trova il suo naturale, migliore sviluppo sempre nello stesso ambiente.

Rientra in quest'ottica anche la chiesa dell'abbazia di Nonantola, oggi semplice costruzione isolata e quasi anacronistica per grandezza nel contesto urbano, ma, al tempo in cui fu ricostruita (dopo il terremoto del 1117) uno dei centri benedettini più importanti d'Italia, impegnato assieme a San Benedetto al Polirone nell'appoggiare e divulgare i principi del movimento riformatore.<sup>(18)</sup>

**Centri del programma riformistico: San Benedetto al Polirone e Nonantola** - San Benedetto al Polirone, fondata nel 1007 da Tedaldo di Canossa come *Eingenkloster* della sua potente famiglia, nel 1077 (l'anno in cui avviene lo storico incontro tra Enrico IV e papa Gregorio a Canossa, dove si trova pure l'abate Ugo di Cluny) entra nell'obbedienza cluniacense, divenendo luogo privilegiato di formazione dei monaci secondo il modello riformato. È da capire se, considerate le trasformazioni che nei secoli (anche oltre l'intervento di Giulio Romano)

hanno radicalmente mutato il volto e le strutture dell'abbazia, possa riconoscersi nelle tracce rimaste la presenza di elementi che consentano di collegare l'edificio ai modelli della riforma. Secondo l'attenta analisi di Quintavalle,<sup>(19)</sup> sembra pressoché certa la datazione (1130 -1139) del pavimento musivo in *opus lapideum* nella prima cappella a sinistra dell'attuale chiesa, così come paiono riconducibili agli ultimi anni del secolo XI le colonne tornite non di reimpiego, collocate nella navata di destra e nella zona presbiteriale; inoltre la muratura della parte absidale denuncia il collegamento ad una struttura preesistente, probabilmente la chiesa di Santa Maria (collegata al nome di Santa Maria di Cluny), nel cui atrio, sempre secondo il Quintavalle,<sup>(20)</sup> fu sepolta nel 1115 Matilde di Canossa. L'analisi della pianta di questo edificio medievale (fig. 16) denuncia il riferimento, anche strutturale, al modello cluniacense.

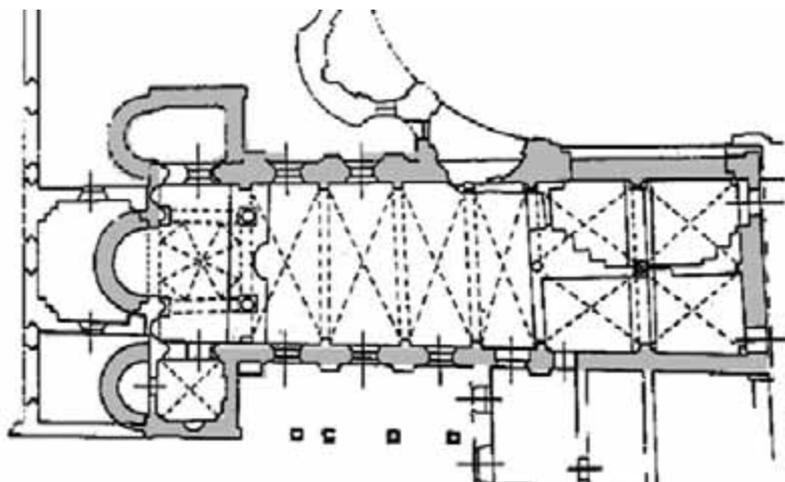


Fig. 16 - San Benedetto al Polirone, pianta della cappella di Santa Maria, sec. XII

Dalle puntuali osservazioni dello studioso, si può facilmente dedurre che negli ultimi decenni del secolo XI sino all'inizio del successivo, esiste al Polirone un monastero, la cui chiesa fa parte a pieno titolo del programma riformatore in architettura, così da poter essere inclusa nel gruppo di chiese (costruite ex novo o ristrutturare con l'aggiunta di edifici monastici attorno agli anni ottanta-novanta) già qui indicate come precedenti il San Geminiano di Modena. Può essere utile a meglio inquadrare le particolari influenze che si sono determinate nei territori di pertinenza dell'abbazia (compresi fra le diocesi di Reggio Emilia, Mantova e Verona) sapere che, al tempo dell'abate Wilhelmus di Benediktbeuern (1088-1099), sono presenti al Polirone un gruppo di maestri di cultura ottoniana, i quali, oltre a curare la realizzazione di pregevoli manoscritti, come *l'Evangelario Morgan*, portano nella zona le loro conoscenze anche nell'ambito architettonico in generale. Il riflesso di questa presenza può avere determinato, nella ricostruzione dell'abbazia di Nonantola, la tendenza ad un accentuato verticalismo delle strutture.

Mentre San Benedetto al Polirone rientra pienamente sin dalla fondazione nell'orbita degli Attonidi, l'abbazia di Nonantola, fondata nel 753 da Anselmo, cognato di Astolfo, "è un importante monastero regio con funzioni politiche e strategiche, oltre che religiose" e, nell'ultimo



**Fig. 17 - Abbazia di San Silvestro, protiro del portale d'ingresso, fine sec. XI - inizi XII, Nonantola**

quarto dell'XI secolo, "costituisce un elemento di disturbo della politica riformista promossa in area mediopadana da Matilde di Canossa, la quale, nel 1084, riduce con la forza i monaci su posizioni filopapali".<sup>(21)</sup> Successivamente però Matilde fu generosa di donazioni nei confronti del cenobio nonantolano e ne promosse la ricostruzione. Nonantola così diviene in breve, accanto a Polirone, punto di riferimento nel dibattito sulla Riforma, almeno sino a che Matilde fu in vita.

Sulla data di ricostruzione della nota abbazia, i pareri sono discordi. In particolare, suscita interpretazioni diverse la scritta presente sull'architrave del portale d'ingresso (fig. 17), scritta scolpita su una pietra "estranea alla struttura originaria del portale" e, proprio per tale ragione, secondo quanto è dimostrato dai recenti restauri, posteriore all'edificio ed alle sue sculture. Secondo l'analisi di A.C. Quintavalle, con il terremoto del 1117, cadono le parti alte dell'edificio (culmina), non l'intera struttura: SILVESTRI CELSI CECIDERUNT CULMINA TEMPLI/ MILLE REDEMP-TORIS LAPSIS VERTIGINE SOLIS/ ANNI CENTENIS SEPTEM NEC NON QUOQUE DENIS/ QUOD REFICI MAGNOS CEPIT POST QUATTUOR ANNOS.

Il rifacimento dunque prenderebbe avvio dal 1121.<sup>(22)</sup> Resta egualmente incerta la data di costruzione (in realtà una ricostruzione) dell'intero corpo di fabbrica, secondo alcuni (fra i quali lo stesso Quintavalle) da far risalire all'ultimo decennio del secolo XI (1090 circa e anni successivi), se è da considerare realmente ad esso riferibile il documento del 1091, nel quale si dice della volontà di Matilde di far rinascere l'abbazia, allora alquanto danneggiata.<sup>(23)</sup>

Non possiamo ricevere conferme dalle attuali strutture dell'edificio, in gran parte completamente modificate dopo gli interventi di restauro del secolo scorso (restauro comunque giudicato dai più alquanto vicino alle forme romaniche); restano frammenti di muratura, alcuni del complesso monastico, utili a ipotizzare un modello vicino alla tipologia cluniacense. Ma è troppo poco per giungere ad affermazioni certe.

In ogni caso, ogni considerazione sia sui "testi" che sui "resti" concorre a riportare l'importante complesso monastico agli anni novanta, in un periodo cioè pressoché contemporaneo alla costruzione del San Geminiano. In particolare, le sculture del portale, con le storie di Anselmo e dell'infanzia di Cristo e il tralcio figurato, di chiara impronta wiligelmica al pari dei due splendidi, drammatici leoni stilofori che ornano il protiro, testimoniano un'affinità stilistica con l'officina modenese che induce a ritenere Nonantola quasi il laboratorio sperimentale prece-

dente il progetto mutinense. Il che potrebbe voler dire che Wiligelmo opera a Nonantola qualche anno prima che a Modena e insieme ad un architetto diverso rispetto a Lanfranco, più vicino nelle scelte progettuali al costruttore di San Lorenzo di Pegognaga.

Nonantola comunque chiude idealmente la serie degli edifici in cotto, dalle forme semplici, austere, talvolta così austere da sembrare espressione quasi di una primigenia spiritualità, scevra d'ogni orpello, familiare nella sua purezza, come può esserlo una grande casa, la casa di Dio. Forse, nelle intenzioni del riformatore, c'era anche la volontà di indurre nell'animo dei fideles, attraverso il vissuto di un rinnovamento architettonico, queste particolari, benefiche sensazioni. Certo non si può negare che la chiesa avesse in quegli anni recuperato pienamente la propria capacità di comunicare, con i diversi registri espressivi dell'arte, in maniera semplice e diretta, attribuendo ad ogni elemento rappresentativo il proprio preciso ambito valoriale. Così la cripta, al cui interno sono custodite le reliquie dei martiri acquista valore di base (fondamenta) su cui edificare saldamente la chiesa e quindi la fede. E la cripta non è nascosta allo sguardo, ma visibile dal piano delle navate. C'è, in generale, nell'architettura della riforma, un forte impulso alla visibilità, quasi a voler rendere ogni elemento costitutivo leggibile per il suo ruolo o valore.

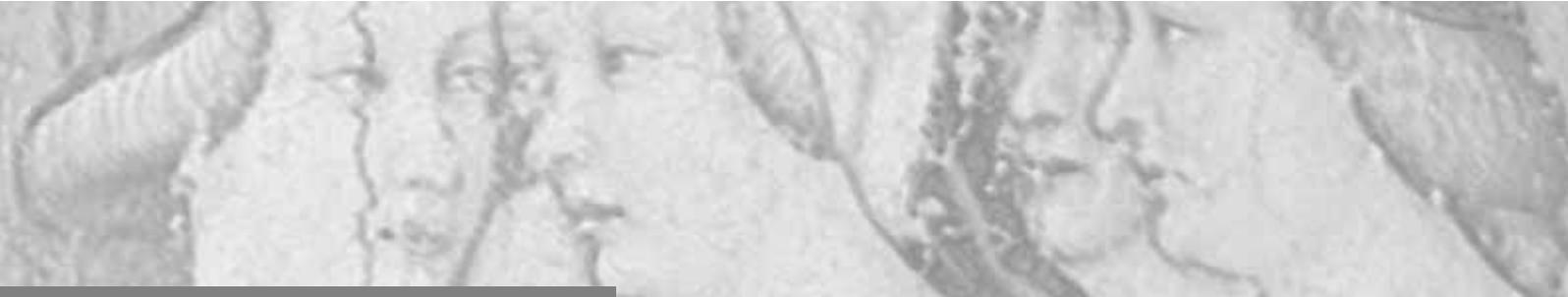
### Matilde nella *Relatio*

Mentre l'influsso di Nonantola giunge sino a Fidenza (fig. 18), traducendosi in forme strutturali e narrative più complesse (più vicine ai modelli d'Oltralpe, anche se sensibili all'officina wiligelmica), negli stessi anni si apre con il San Geminiano la stagione degli edifici esternamente in pietra squadrata e soprattutto si fissa nella storia dell'arte un capitolo nuovo nel quale l'edificio religioso diviene centrale per l'ambiente urbano, acquistando un proprio spazio di riferimento, segno di un rafforzato potere (quasi un'emancipazione) e, al contempo, di una interrelazione con la sfera civile destinata a divenire, se pure con alterne vicende, preminente per il destino della città. Aggiungiamo a questo il fatto che al Duomo modenese sono legati, com'è noto, oltre a quello di Matilde, anche i nomi di Lanfranco (*architector*) e di Wiligelmo (*sculptor*).

Infine, altro elemento significativo, Nonantola, con le sue fabbriche monastiche, ha la possibilità di interrompere la relazione con il territorio e chiudersi in un ambiente circoscritto e indipendente (protetto da mura), quasi una città nella città, pur mantenendo sullo stesso territorio un potere di tipo dominicale; San Geminiano, invece, è costruzio-



Fig. 18 - Duomo di S. Donnino, protiro di sinistra, inizio sec. XII, Fidenza



ne singola e perfettamente integrata, interrelata con il territorio circostante; e, ancora, è ai margini di uno dei più importanti assi viari, quasi perno della direttrice che attraversa la pianura padana e la penisola.

Si tratta dunque di edifici che rappresentano un “passaggio” storico e che indicano altresì un mutato ruolo della committenza. Se solo pensiamo ai Canossa, Tedaldo fonda nel 1007 il monastero di S. Benedetto Po; Bonifacio, padre di Matilde, nel 1053 lega il proprio nome (insieme a quelli di Leone IX e di Enrico III) al S. Andrea di Mantova. La figura di Matilde, invece, quasi scompare nell’ombra di Lanfranco e Wiligelmo, i cui nomi sono legati indissolubilmente all’edificio di cui sono artefici.

Se non fosse per la *Relatio De Innovatione Ecclesie Sancti Geminiani Mutinensis Presulis*, nella quale più volte Matilde è citata e appare evidente il ruolo che le viene riconosciuto.

Come quando s’avanza l’idea di edificare una nuova cattedrale, e Aimone scrive:

*Quod quidem consilium ubi ad aures Mathildis, Dei gratia egregie comitisse, pervenit, quis fari possit quanto qualique gaudio exillarata, quanta in laude firmata, quantis amminiculis sit obstinata.*<sup>(24)</sup>

O, dopo sette anni di lavoro (1106), occorre fare la traslazione del corpo di S. Geminiano. Alla solenne cerimonia è presente Matilde:

*Adest etiam ad hoc spectaculum princeps Mathildis cum suo exercitu, omnes unanimiter prestolantes tanti patris translationem et revelationem cum gaudio.*<sup>(25)</sup>

O, sorge la questione (in quel tempo di grande interesse per tutti) tra Vescovi, Mutinensium cives et omnis populus circa lo scoprimento delle reliquie e la consacrazione dell’altare di S. Geminiano. Matilde viene sentita e, con il suo intervento, pone fine al contrasto:

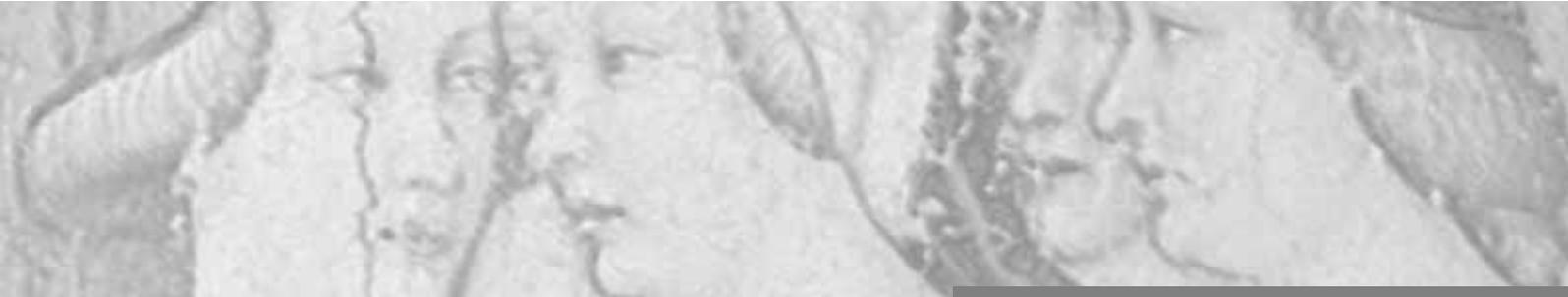
*Queritur ergo principis Mathildis sententia, que quidem sicut decuit, et ut predestinatum fuerat, ipso quoque, ut credimus, iam disponente, sedem prenotavit expectandam apostolicam, denuntians hoc in anno venturo esse in Italiam.*<sup>(26)</sup>

Quando arriva Pasquale II:

*Adest itaque cum episcoporum cardinaliumque, abbatum mona // chorum ceterorumque clericorum seu laicorum venerabilis sacte Romane sedis Paschalis episcopus magno exercitu; adest et princeps Mathildis summa cum reverentia huic tante talique rei adhibens diligentiam.*<sup>(27)</sup>

Quando, scoperte le reliquie, la prima ad offrire doni è Matilde:

*Frequentatur itaque ab innumerabili populo, videtur, laudatur, beneditur, et ut pro ipsis apud Dominum intercedat deprecatur. Accessit autem et princeps Mathilda dona ferens ingentia: aurum, argentum, pallia insignia.*<sup>(28)</sup>



I passi, desunti dalla *Relatio*, testimoniano dell'ancora importante ruolo della Comitissa pur in presenza di un potere comunale (*Mutinensium cives*) già attestato e del suo non sminuito ascendente nei confronti della massima carica religiosa (Pasquale II).<sup>(29)</sup>

Tant'è che Matilde non è presente soltanto a Modena, ma lo è anche successivamente a Parma dove lo stesso Pasquale si era recato per la consacrazione del Duomo.<sup>(30)</sup>

Al contempo, i passi stessi sembrano quasi chiudere, con il dovuto riconoscimento, la parabola politica e umana di Matilde. Come in qualche modo alludono le miniature che completano il testo, nelle quali l'esile figurina di Matilde compare nel momento della traslazione del corpo di San Geminiano (quadro III) e in quello della consacrazione dell'altare (quadro IV) non più nella posa ieratica e su un piano rialzato rispetto agli astanti come nelle miniature del Vaticano 4922, ma sullo stesso piano dei presenti all'evento e affiancata dalle altre autorità.

Certo è innegabile che San Geminiano rappresenti la tappa finale di una ricerca artistica propagatasi sin dalla metà del secolo XI nei territori padani in diversi edifici religiosi e in parallelo all'attestarsi del movimento riformatore, lasciando traccia più consistente, come abbiamo visto, nelle terre matildiche e successivamente anche fuori di esse sia verso ovest (Fidenza) che verso est (Verona, Ferrara, Treviso).

Va richiamato in questo contesto il ruolo rivestito dalla rete di monasteri benedettini sviluppatasi in Europa, monasteri che erano tra loro uniti da un importante rapporto di scambio di conoscenze nei diversi rami del sapere e dell'arte, tanto da permettere, come abbiamo più sopra rilevato, la circolazione di opere di formato ridotto, e soprattutto, attraverso lo spostamento abbastanza frequente per quei tempi di monaci (studiosi, miniatori, scultori, architetti...) da un cenobio all'altro, di idee e progetti. Così è possibile mettere in relazione Jumiegès con Modena (una relazione nella quale Jumiegès sembra essere un preciso modello di riferimento per i costruttori di S. Geminiano, tanto da riprodurne fedelmente, anche nello stile compositivo, la sovrapposizione di arcate e matroneo che delimita la navata centrale); così è possibile ricondurre la presenza di elementi caratterizzanti delle fabbriche padane ad un recupero della classicità filtrato attraverso lo studio attento delle fonti, che può giustificarsi solo in un'ottica di comprensione e rispetto della tradizione classica (greco-bizantina) e cristiana (latina) e mantenutasi costante nei monasteri benedettini attraverso i secoli e le aree geografiche, dall'Italia alla Germania, alla Francia, alla Spagna e così via.<sup>(31)</sup>

È questo il motore principale dell'innovazione nel campo artistico che fa delle aree padane il perno della ricerca romanica.

## N O T E

- 1) ZANICHELLI, G.Z., *Lo scriptorium di San Benedetto al Polirone nei secoli XI e XII*, in QUINTAVALLE, A.C., *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milano, 1991, pagg. 507-660
- 2) In questo periodo il riutilizzo del pezzo antico assume un valore aggiunto che è quello del suo rimando "materiale" se così si può dire alle vestigia del passato alluse in termini simbolici e quindi positivi; inoltre il riutilizzo rientra anche in un'ottica di risparmio da tempo seguita nella costruzione degli edifici pubblici e non. A proposito di riutilizzo circa il Duomo di San Geminiano, va riportato quanto osserva S. Settis: "I reimpieghi del Duomo di Modena, di recente riesaminati nel loro complesso, sono tutti di provenienza locale: il confronto con la tradizione annalistica e cronachistica mostra senza dubbi che la continua riscoperta di materiali della Modena romana era vista come documento e prova della sua antichità." E ancora: "Quando nel 1099 i modenesi e il loro architetto Lanfranco, a corto di materiali per la costruzione della cattedrale, vengono ispirati da Dio a scavare in un'area della città antica dove più nulla era visibile, e vi ritrovano *miras lapidum marmorumque congeries*, questa "archeologia" guidata dal cielo è, al tempo stesso, orgoglio delle origini e vanto della tradizione" (*Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, 1984-1986, pagg. 392-398).
- 3) Per le note di carattere storico, si confronti: AA.VV., *Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XVIII*, in *Storia d'Italia*, vol. II, in part. pagg. 509-516, Torino, 1974; AA.VV., *La Riforma della Chiesa e la lotta fra Papi e Imperatori*, in *Storia del Mondo Medievale*, vol. IV, Milano, 1979
- 4) Alighieri D., *La Divina Commedia, Purgatorio*, XXVIII, vv. 40 ss
- 5) *Ibidem*, XXXIII, vv. 119 ss
- 6) Di questo avviso sono i commentatori antichi, come il Nardi o il Vandelli, mentre N. Sapegno rimane dubbioso, ammettendo comunque che le due figure, quella storica di Matilde, alla quale Dante assegna un nome, e quella ideale che introduce il poeta nell'Eden, sono difficilmente conciliabili (Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (a cura di SAPEGNO, N.), *Purgatorio*, XXXIII, nota 119, Firenze, 1956)
- 7) FUMAGALLI, V., *Matilde di Canossa. Potenza e solitudine di una donna del Medioevo*, Bologna, 1996, pagg. 19-26
- 8) Così scrive Cino da Pistoia nella sua *Lectura in codicem*: "fuit filia regis Italiae et successit in regno et gessit omnia tamquam rex". Il poeta dunque riconosce implicitamente a Matilde qualità virili, espressione quasi di una forza di volontà libera da umane passioni.
- 9) La *Relatio De Innovazione Ecclesie Sancti Geminiani Mutinensis Presulis* è la più importante fonte documentaria concernente il Duomo di Modena. Lo scritto, di carattere narrativo, fu pubblicato per la prima volta nel 1725 dal modenese L. Muratori nel volume VI dei *Rerum Italicarum Scriptores*. Nell'Archivio Capitolare di Modena ne è conservata una copia, arricchita da quattro riquadri miniati, risalente alla seconda metà del sec. XIII e contenuta nel Codice O.II.11. Questo è una pergamena in 298 carte (i primi 10 fogli sono occupati dalla *Relatio* e dalle relative miniature), redatta a mano dal Notarius Nicholaus de Bruneta, incaricato nel 1251 di eseguire autentica di una precaria dal Vescovo Alberto. Uno dei più autorevoli studiosi della materia, P. Galavotti (*Le più antiche fonti storiche del Duomo di Modena*, Modena, 1972) riconosce come autore della *Relatio* un certo Aimone, canonico Magiscola del Duomo di Modena, persona dotta, appartenente al ceto ecclesiastico e, di certo, testimone oculare dei fatti riportati. Aimone è autore anche delle due iscrizioni (una in facciata, l'altra all'esterno dell'abside maggiore), recanti la data della posa prima pietra, 9 giugno 1099. Di tali iscrizioni, quella di facciata onora Wiligelmo; quella posta all'esterno dell'abside onora Lanfranco "*ingenio clarus, doctus et aptus operis princeps*".  
Queste le date riportate nella *Relatio*: 23 maggio 1099 (scavi per le fondamenta); 9 giugno 1099 (posa prima pietra); 30 aprile 1106 (trasporto del corpo S. Geminiano); 8 ottobre 1106 (scoprimiento delle reliquie).  
D'ora in avanti, per le citazioni concernenti la *Relatio*, si farà riferimento al testo di Galavotti, *Le più antiche fonti*.
- 10) Le spoglie di Matilde vennero trasferite a Roma nel XVII secolo. Prima in Castel Sant'Angelo, successivamente, terminato nel 1635 il monumento sepolcrale progettato da G.L. Bernini, nella basilica di San Pietro, dove attualmente si trovano.
- 11) FUMAGALLI, V., *Matilde di Canossa*, cit., in part. pagg. 42-46
- 12) Per ribadire la problematicità del periodo preso in esame, proponiamo una rapida sintesi dei fattori principali che, dalla seconda metà del sec. XI alla prima metà del sec. XII segnarono la storia e l'arte.  
Nella storia: fase di grandi mutamenti (dall'organizzazione feudale/vassallatica al libero Comune), tensioni (lotta per le

investiture), pellegrinaggi, anche armati (crociate), ricerca (approfondimento degli studi matematici; costituzione delle prime Università, come lo Studium di Bologna) e rinnovamento morale (monachesimo benedettino; movimenti Cluniacense, Verginiano, Cistercense, Certosino; Riforma gregoriana).

Nell'arte: lunga parentesi di intensa, ispirata produttività in pressoché tutte le aree europee; di progettualità e soluzioni con basi comuni su un vasto territorio (linguaggio romanico parallelo al diffondersi dei volgari dalla comune matrice latina). Architetti, scultori e maestranze sono affrancati dall'anonimato; le informazioni sulle opere sono sostenute dall'esistenza di fonti documentarie. Nell'architettura religiosa, in particolare, si registrano: il richiamo ai modelli cristiani (pianta basilicale), l'articolazione dinamica dello spazio interno (suddiviso in livelli differenziati: cripta - navate - presbiterio), la tendenza a suddividere ordinatamente, sulla base di rapporti proporzionali, le superfici attribuendo precise funzioni ai singoli segmenti spaziali.

- 13) Cfr. nota n. 9
- 14) La tendenza a caricare di immagini scolpite l'esterno delle cattedrali e, in particolare, a concentrarne la presenza su capitelli, pilastri, archivolti, ecc. si accentua nei territori d'Oltralpe, tanto che tra il finire dell'XI e l'inizio del XII secolo si può già parlare di un'iconografia dei capitelli. Tali immagini hanno una chiara funzione educativa.
- 15) L'architettura bizantina, negli impianti longitudinali, presenta sovente due absidi minori, protesi e diaconicon, ai lati di quella centrale. Dunque, nell'area esarcale, questa soluzione sembra precludere con circa sei secoli di anticipo alle soluzioni adottate nei territori padani
- 16) Dall'analisi della pianta, si rileva la presenza di due pilastri polistili anteriormente al presbiterio, quasi un indizio delle ritmiche alternanze di San Geminiano
- 17) QUINTAVALLE, A.C., *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, pagg. 58 - 67, Milano, 1991; TOSCO, C., *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma, 1997, pagg. 124-127 e 130-131
- 18) Questo ruolo fu svolto dai due cenobi in questione nell'ultimo quarto del secolo XI soprattutto all'interno degli stati matildici "direttamente coinvolti nell'ampio movimento di riforma religiosa promossa da papa Gregorio VII e la loro biblioteca fu frequentata da molti intellettuali, come Placido da Nonantola o Bonizone da Sutri, che parteciparono al dibattito che si svolse tra gli esponenti delle due parti" (G. ZANICHELLI, *La sapienza degli angeli...* in ZANICHELLI, G., BRANCHI, M., *Nonantola e gli scriptoria padani nel Medioevo*, Modena, 2003, pagg. 38-41).
- 19) QUINTAVALLE, A.C., *Wiligelmo e Matilde...*, cit., pagg. 68-70
- 20) *Ibidem*, in part. pagg. 86-128
- 21) ZANICHELLI, G., BRANCHI, M., *Nonantola e gli scriptoria padani...*, cit. in part. pagg. 101-103
- 22) QUINTAVALLE, A.C., *Wiligelmo e Matilde...*, cit. in part. pagg. 71-84
- 23) QUINTAVALLE, A.C., *Wiligelmo e Matilde...*, cit. pag. 73, in part. nota 26
- 24) GALAVOTTI, P., *Le più antiche fonti...*, cit. in part. pag. 51
- 25) *Ibidem*, in part. pag. 55
- 26) *Ibidem*, in part. pag. 56
- 27) *Ibidem*, in part. pag. 57
- 28) *Ibidem*, in part. pag. 59
- 29) Galavotti, che condivide "in gran parte" i giudizi degli storici E.P. Vicini (*Serie dei Consoli Modenesi*, in "Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Modena", s. XIV, IV, Modena, 1933-1934), G. Pistoni (*Matilde di Canossa e il Duomo di Modena*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Province Modenesi", s. IX, Modena, 1963) e G. Russo (*Modena nel 1106*, *ibidem*), così sostiene: "non possiamo non rilevare che esisteva una certa autorità, almeno morale, di Matilde su Modena. Tale autorità risulta evidente dalla Relatio e già al riguardo, il Muratori ebbe a scrivere: *educi posse videtur Mathildem titulo comitissae Mutinensibus praefuisse. Saltem in hac urbe ingens eius auctoritas elucet* (GALAVOTTI, P., *Le più antiche fonti...*, cit., in part. pag. 72)
- 30) Aiutano a mettere a fuoco le tappe del percorso papale il racconto di Donizone nella *Vita Mathildis* e la data delle bolle pontificie. Da questi elementi si evince che dopo essere stato a Firenze, Pasquale II fu a Bologna il 5 ottobre del 1106, a Modena il 7 e l'8 dello stesso mese poi a Guastalla e, infine, a Parma dove *sacrauit Templum Christi Genitricis* (*Ibidem*, in part. pagg. 64-66)
- 31) Il perdurare di questo atteggiamento rivolto in certo qual modo al passato per trarne ispirazione e ritrovare in esso la forza di un linguaggio rinnovato sin dalle fondamenta, giustifica anche il filtrare frequente, nei cenobi padani, della corrente cassinese.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

FALLANI, G., *La letteratura religiosa italiana*, Firenze, 1963

QUINTAVALLE, A.C., *La Cattedrale di Modena: problemi di romanico emiliano*, Modena, 1964

FASOLI, G. *La vita quotidiana nel Medioevo italiano*, in *Nuove Questioni di Storia Medievale*, Milano, 1969

SALVINI, R., *Il Duomo di Lanfranco*, in *Studi Matildici. Atti e Memorie del II Convegno di Studi Matildici*, Modena, 1971

GALAVOTTI, P., *Le più antiche fonti storiche del Duomo di Modena*, Modena, 1972

AA.VV., *Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XVIII*, in *Storia d'Italia*, vol. II, Torino, 1974

KUBACH, H.E., *Architettura Romanica*, Milano, 1978

AA.VV., *La Riforma della Chiesa e la lotta fra Papi e Imperatori*, in *Storia del Mondo Medievale*, vol. IV, Milano, 1979

SETTIS, S. (a cura di), *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, 1984-1986

MOREALI, G., PICCININI, R., *Il portale dell'Abbazia di Nonantola*, Nonantola, 1988

TOUBERT, H. - *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, 1990

QUINTAVALLE, A.C., *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, Milano, 1991

SERGI, G., *I confini del potere*, Torino, 1995

FUMAGALLI, V., *Matilde di Canossa. Potenza e solitudine di una donna del Medioevo*, Bologna, 1996

TOSCO, C., *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma, 1997

COGATO, I., *Pellegrini alla Chiesa di San Donnino. Il Duomo di Fidenza*, Fidenza, 1998

MALAGOLI, G., PICCININI, R., ZAMBELLI, M.L., *Nonantola. Storia Arte Cultura*, Nonantola, 1999

TOMAN, R. (a cura di), *L'arte del Romanico*, Colonia, 1999

ZANICHELLI, G., BRANCHI, M., *Nonantola e gli scriptoria padani nel Medioevo*, Modena, 2003

Ho concepito un approfondimento della personalità di Ildegarda di Bingen alla luce di un duplice intento.

L'uno riguarda il desiderio di dar voce a questa figura di donna del XII secolo attraverso la testimonianza diretta dei suoi scritti e dei suoi biograf.

L'altro consiste in un contributo al superamento dell'opinione comune secondo la quale il Medioevo sarebbe stato un'epoca storica di profondo avvilitamento della figura femminile, coniugato a maschilismo e misoginia.<sup>(1)</sup> Il Medioevo fu invece un momento storico nel quale le donne raggiunsero un notevole grado di emancipazione sociale e culturale ed espressero, come nel caso di Ildegarda, i segni di una rinascita culturale caratterizzata da un'intensa ripresa di attenzione verso tutte le manifestazioni dell'umano nel mondo.

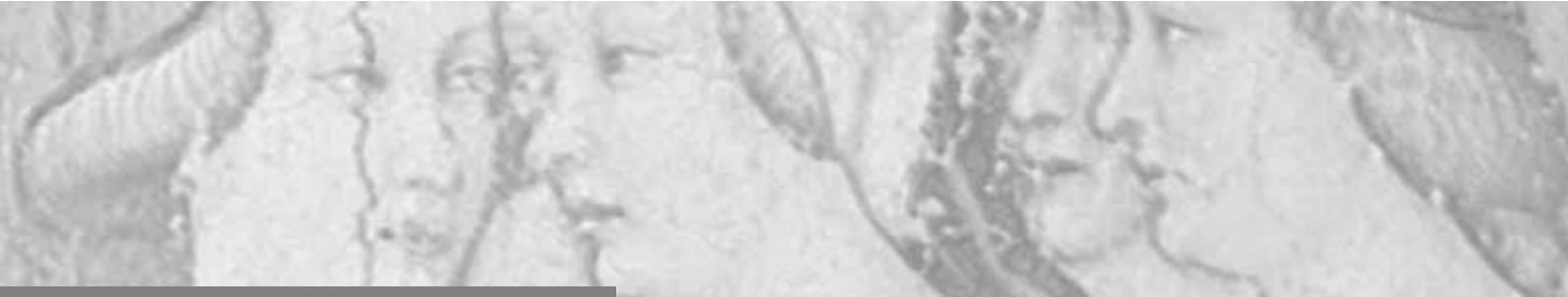
La figura di Ildegarda di Bingen, monaca benedettina tedesca nata nel 1098, costituisce un'importante testimonianza del risveglio culturale e spirituale nell'età tardo-medioevale e di un pensiero filosofico femminile che percorre strade originali. Mistica visionaria, profetessa, musicista, medico e alchimista, capo di una comunità religiosa, Ildegarda adottò figure di un raffinato simbolismo per operare una sintesi di conoscenze che fondesse temi platonici e cristiani in un clima di originale rinascenza.

Il mondo medioevale fu la naturale evoluzione della cultura e della spiritualità della tarda antichità ed allorché, in particolare a partire dal V sec., più forte si avvertì in Europa l'irrompere del nuovo, attraverso l'impatto di nuove etnie e di profondi sommovimenti economici ed istituzionali, fu la Chiesa cristiana il luogo della conservazione e della trasfigurazione del sapere.

Monasteri, abbazie, chiostri furono i luoghi nei quali si esplicarono potenti sintesi della *ragione* classica e della forza della *rivelazione*, della *paideia* antica e della *sapienza* ecclesiale e in tali luoghi le donne intrapresero il cammino lento della loro emancipazione intellettuale e sociale.<sup>(2)</sup>

La storiografia contemporanea concorda sostanzialmente sulla tesi di una continuità tra pensiero filosofico tardo-medioevale e moderno, evidenziando, già in seno all'XI secolo, i segnali di un rinnovamento culturale che si espresse in vari ambiti con una mentalità sempre più marcatamente antropocentrica.

Sintomatici di tale continuità possono essere ritenuti sia l'avvio di uno stile di analisi della coscienza umana, che prelude al soggettivismo moderno, sia l'affermarsi di una visione della natura come organismo totalizzante ed unitario di cui l'uomo è parte, sia, infine, l'approfondimento di saperi specifici nel campo delle scienze della natura e della medicina in particolare.<sup>(3)</sup> Ildegarda stessa si interessò di medicina e di studi naturalistici, come testimoniato dagli affascinanti percorsi del suo *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*.



In età medievale non fu facile per le donne dedicarsi alla medicina; presso le università e le scuole ufficiali non esistevano figure femminili se non nei bassi livelli della gerarchia medica, mentre laddove le strutture erano più informali, come nelle abbazie o negli ospedali sorti lungo i percorsi delle crociate, il ruolo delle donne fu più rilevante come testimoniato dagli studi di Ildegarda di Bingen.<sup>(4)</sup>

Vorrei offrire di Ildegarda una sorta di biografia narrativa che includa riferimenti ad alcuni dei suoi scritti più importanti, soffermandomi sul carattere filosofico del suo misticismo e sui significati allegorici delle sue visioni profetiche.

Le fonti principali per ricostruirne la vita sono le due biografie redatte da Goffredo e Teodorico di Echternach (V 1) e da Ghilberto di Ghembloux (V 2). Importante è anche il riferimento ai documenti, dei primi del '200, redatti per la causa di canonizzazione di Ildegarda, il cui "culto pubblico solenne" venne proclamato nel 1324 dal Papa Giovanni XXII.

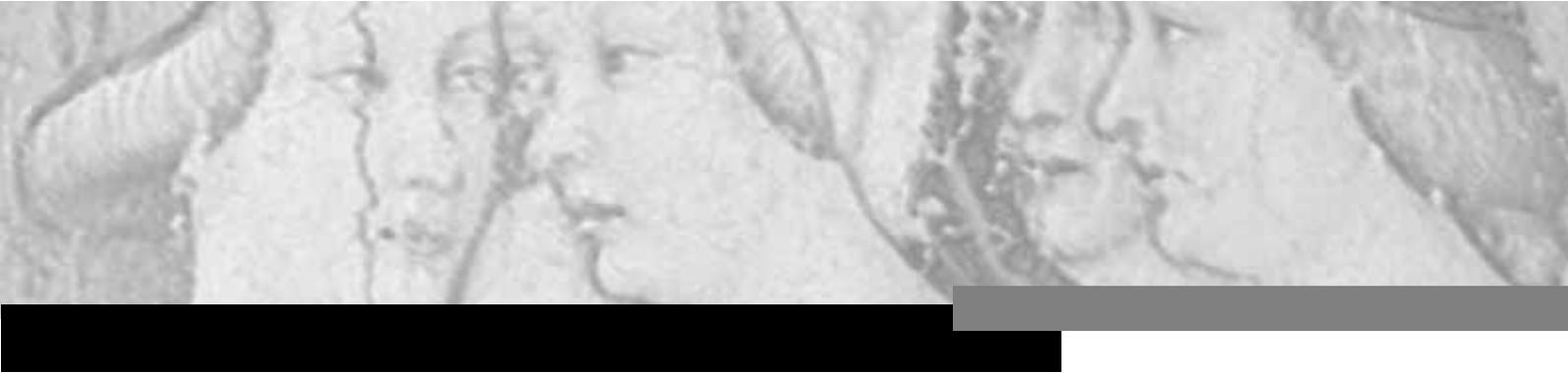
Ildegarda era nata alla fine dell'estate del 1098 nel villaggio di Bermersheim, nel territorio della sede vescovile di Magonza, in una famiglia nobile e numerosa. Fin da piccola ebbe visioni e nel suo ottavo anno fu "offerta a Dio", accolta come oblata nel monastero benedettino di Disibodenberg. Una sorte la sua non inusuale, provenendo da una famiglia numerosa e aristocratica preoccupata di non disperdere il patrimonio terriero tra i figli non destinati al matrimonio.

L'inizio del primo libro della Vita ci presenta Ildegarda con queste parole:

*Al tempo in cui regnava sul Sacro Romano Impero Enrico IV, viveva nella regione renana una fanciulla famosa, e per la nobiltà della sua stirpe e per la sua santità. Il suo nome era Ildegarda, i suoi genitori si chiamavano Ildeberto e Matilde. Essi, per quanto fossero ricchi e impegnati nella vita del mondo, grati per i doni ricevuti da Dio, dedicarono questa figlia al servizio divino poiché fin da piccola aveva mostrato nella sua semplicità di essere avversa alle cose del mondo (V 1,6).*

Le visioni che avrebbero segnato il suo destino ebbero inizio molto precocemente e nei documenti redatti per la causa di canonizzazione leggiamo:

*Un giorno, aveva cinque anni, vide una vacca e disse alla sua nutrice: "Guarda, nutrice, com'è bello il vitellino che è dentro quella vacca, tutto bianco con quelle macchie colorate sulla fronte, sui piedi e sulla schiena". La nutrice, stupita, lo raccontò alla madre, che poiché la vacca non era sua ordinò che non appena avesse partorito le portassero il vitello. Così fu fatto, e tutti poterono constatare che quel che la piccola Ildegarda aveva detto era vero. I suoi genitori allora, meravigliati, compresero che era diversa, e stabilirono di chiuderla in convento.*



Nel monastero di Disibodenberg Ildegarda venne affidata alle cure di Jutta von Sponheim, una “donna non colta”, ma nobile, che viveva nel monastero la vita di isolamento e preghiera caratteristica delle monache dette “recluse”. Fu Jutta a occuparsi dell’istruzione della bambina.

Così Ildegarda stessa ricorda la propria formazione in una lettera scritta a Bernardo da Chiaravalle nel 1148:

*Io, povera miserella, perché porto il nome di donna (...) conosco il significato interiore del testo del Salterio, del Vangelo e degli altri libri che mi sono mostrati nelle visioni (...) ma so leggerli soltanto in maniera semplice e non conosco le singole parole.*

È evidente in questa lettera l’adesione della stessa Ildegarda al topos letterario della donna semplice e incolta, elemento che, seppur legato ad uno stereotipo di inferiorità femminile, ebbe modo di rafforzare la portata profetica del suo messaggio.

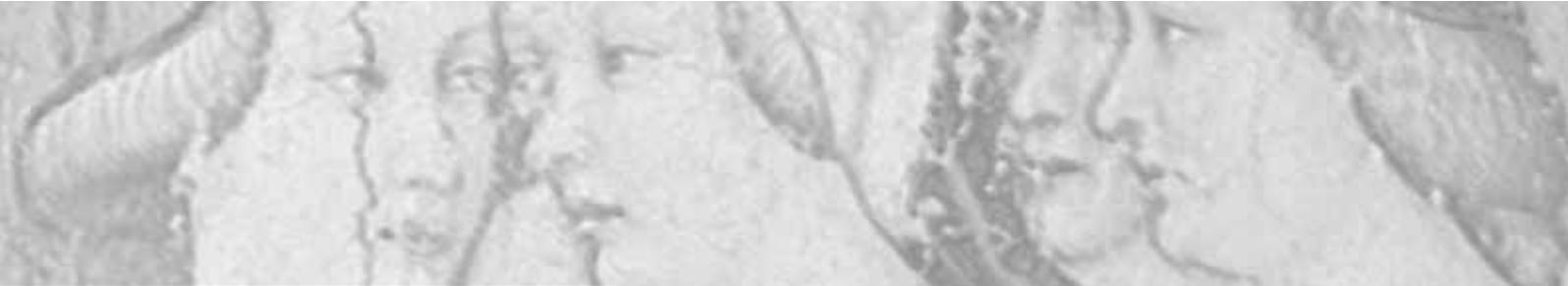
Fin da giovanissima Ildegarda soffre di disturbi identificabili come “emicrania classica”, ovvero una malattia che, presentandosi con una fase di “aura” nella quale possono darsi allucinazioni visive quali “spettri da emicrania” e “scotomi scintillanti”, può, secondo il giudizio del neurologo Oliver Sacks,<sup>6</sup> essere considerata al tempo stesso come una struttura, le cui forme sono implicite nel repertorio del sistema nervoso, e come una strategia che potrebbe essere usata per qualsiasi scopo, emotivo o biologico. Non c’è dubbio che la malattia fornisca ad Ildegarda un’opportuna modalità per rendersi presente nel suo tempo, poiché la debolezza fisica funge quasi da rafforzativo del ruolo profetico.

Sino al 1136 solo Jutta Von Sponheim è al corrente delle visioni di Ildegarda poiché queste avrebbero potuto anche essere ritenute frutto di ispirazione diabolica.

Allorchè Jutta muore è Ildegarda ad ereditare la funzione di *abbatissa* per unanime scelta delle consorelle. È evidente che la personalità di Ildegarda e la sua capacità di intervento all’interno della comunità erano apprezzate, anche se le sue visioni continuavano ad essere un segreto.

Nel suo quarantesimo anno, dato il ruolo raggiunto all’interno del Monastero, ad Ildegarda viene assegnato come segretario il monaco Wolmar. È nel 1141 che l’esigenza di comunicare le proprie visioni diviene per Ildegarda consapevolezza di un compito, come leggiamo nel prologo del *Liber Scivias* (*Sci-vias: conosci le vie*):

*Nell’anno 1141 dall’Incarnazione di Cristo, quando avevo 42 anni e 7 mesi, si manifestò una luce ignea abbagliante, che venendo dal cielo, che si era aperto, penetrò completamente il mio cervello e, come una fiamma che non brucia ma riscalda, infiammò completamente il mio cuore e il mio petto, come il sole riscalda le cose sulle quali pone i suoi raggi. E immediatamente diventai sapiente nell’interpretazione dei libri sacri, cioè il Salterio, il Vangelo e gli altri volumi dell’Antico e del Nuovo Testamento, per quanto non nella loro interpretazione letterale o grammaticale (...) Ma benchè vedessi e udissi queste cose, tuttavia, per l’incertezza, le opinioni sbagliate,*



*la diversità dei giudizi, non comunque per ostinazione, ma per umiltà, mi rifiutavo di scrivere, finchè non caddi a letto ammalata, prostrata dal castigo divino; cosicchè alla fine, costretta da molte infermità, con l'assistenza di una fanciulla nobile e bene educata e di quell'uomo che segretamente, come ho detto, avevo cercato e trovato, cominciai a scrivere. Mentre lo facevo, percepivo il significato profondo dei libri, come ho già detto; e, ripresami dalla malattia, in meno di dieci anni portai a termine quest'opera. (Liber Scivias XLIII, 3-5).*

La fanciulla alla quale si fa riferimento è la giovane monaca Riccarda von Stade, alla quale Ildegarda si legò di profondissima amicizia spirituale. Fu proprio l'interessamento attivo della marchesa von Stade, madre di Riccarda, a favorire il trasferimento di Ildegarda e delle sue monache in un monastero indipendente, nonostante l'iniziale contrarietà dei monaci di St. Disibodenberg.

La fama di Ildegarda aveva attratto a Disibodenberg molte giovani donne di famiglia aristocratica e si imponeva la necessità di dare spazio ad una comunità sempre più numerosa. La nuova fondazione di St. Rupertsberg svolse questa funzione e giunse, intorno al 1148, ad ospitare una cinquantina di monache, due sacerdoti e sette donne laiche.

A Treviri, sempre nel 1148, il Pontefice Eugenio III, un cistercense legato a Bernardo di Chiaravalle, istituì una commissione deputata ad interrogare Ildegarda. Era stato lo stesso abate Bernardo a consigliare il sommo Pontefice di *"non far rimanere coperta sotto il silenzio quella lampada così insigne"*.

Nella cattedrale di Treviri il Papa lesse l'opera Scivias non ancora completata, certamente consigliato dal parere positivo dell'abate di Chiaravalle, approvò gli scritti di Ildegarda e le domandò di *"scrivere tutto ciò che lo Spirito Santo le avrebbe dettato"*.

È da questo momento che Ildegarda intensifica la sua corrispondenza con i grandi della terra, sovrani, vescovi, imperatori, grandi signori laici, nobili dame, mentre una folla sempre più numerosa di fedeli e curiosi arriva a St. Disibodenberg prima e a St. Rupertsberg poi.<sup>(7)</sup>

A metà degli anni '50 Federico Barbarossa invita Ildegarda nel suo palazzo di Ingelheim e, quando nel 1164, l'Imperatore nomina un antipapa contro il Pontefice Alessandro III la badessa non teme di rivolgersi a lui con parole infuocate:

*Dinanzi agli occhi nella visione mistica ho chiaro che ti comporti come un bambino, anzi come un pazzo. Ma hai ancora tempo per continuare a regnare sulla terra. Sta' attento che il Sommo Re non ti annienti a causa della tua cecità: tu non vedi bene, e non sai come reggere con giustizia lo scettro del dominio. Sta' attento a comportarti in modo che la grazia di Dio non si allontani da te.<sup>(8)</sup>*

Nonostante Federico Barbarossa abbia, a distanza di anni, disobbedito alla badessa nominando nuovamente un antipapa, egli mantenne sempre grande rispetto e considerazione per



Ildegarda, le cui fondazioni monastiche protesse nel corso delle guerre tra le fazioni nobiliari in Germania.

Ildegarda sapeva essere dura, tagliente, orgogliosa per la verità che era certa di possedere. Con toni severi e sicuri si rivolse anche al Pontefice Anastasio IV, per condannarne la debolezza al riemergere del pauperismo e di dottrine eterodosse:

*Tu sei stanco di tenere a freno la superbia iattante degli uomini affidati alle tue cure: ma devi richiamare i naufraghi che soltanto con la tua mano potranno salvarsi (...). Perché non tagli le radici del male che soffoca le erbe buone e utili, dolci al gusto e ricche di fragranza? Tu trascuri la figlia del Re, ossia la giustizia, che era stata affidata proprio a te e permetti che sia gettata a terra, che il suo diadema e la sua bella veste ornata vengano strappati e calpestati dalla barbarie di quegli uomini che abbaiano come cani, che hanno la voce stridula delle galline che pretendono, pur non riuscendo, di cantare tutta la notte (...).*

Ma quali erano, più in dettaglio, le visioni della profetessa Ildegarda?

Lei stessa ribadiva di non saper parlare la lingua dei filosofi e di non essere andata a scuola, ma se esaminiamo la cultura teologica e filosofica del suo tempo riscontriamo, tra questa e le sue visioni, forti analogie.

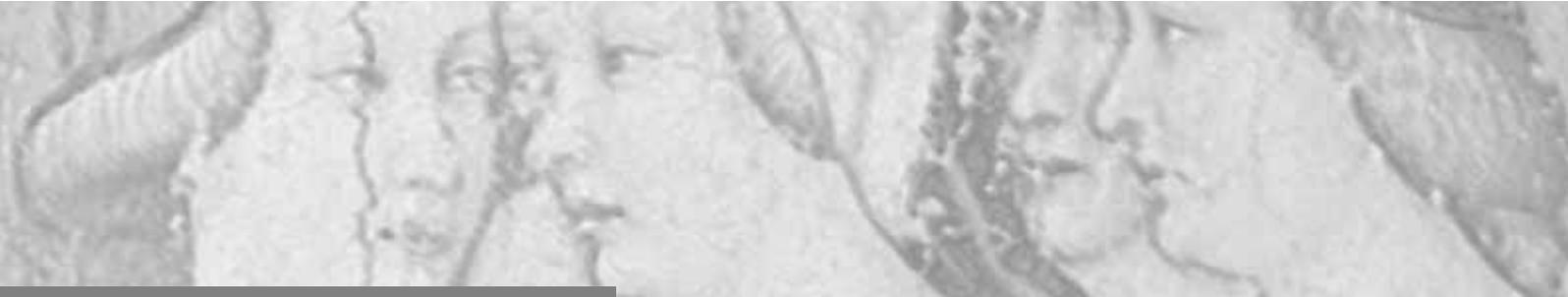
È presente in Ildegarda la riflessione dell'abate e filosofo Ugo di San Vittore (morto nel 1141), che pone la possibilità della conoscenza dell'uomo in stretto rapporto con l'illuminazione divina. Ildegarda sente il richiamo alla sensibilità agostiniana che pone in parallelo logica e misticismo, via razionale e via intuitiva della conoscenza e assegna all'illuminazione il compito di compiere il passo decisivo. Con Sant'Agostino, nel XII sec., era tornata gran parte della cultura filosofica classica, da Platone ai neoplatonici. La cosiddetta Rinascenza del XII sec. fu imperniata sulla lettura platonizzante delle Scritture e su interessi cosmologici, matematici e naturalistici di sicura ascendenza neoplatonica.

L'idea dell'unità di filosofia e fede, centrale in Ildegarda, poteva nutrirsi di una lunga tradizione, consolidata dai maestri della scuola di Chartres, Teodorico e Bernardo in particolare.

Ildegarda ricava tutte le sue conoscenze dalla Luce divina. A differenza di altre mistiche, ella mantenne tuttavia sempre una consapevole distanza fra sé e la Luce, senza quella fusione totale di tipo quasi sessuale che caratterizzò molte descrizioni di esperienze mistiche. Non vi fu in Ildegarda esplicita contrapposizione al pensiero dialettico, quanto instaurazione di un nuovo ordine del linguaggio imperniato sui simboli e sulle immagini.<sup>(9)</sup>

La badessa di Bingen traspose nel linguaggio simbolico delle immagini, nell'allegoria, i concetti della filosofia del suo tempo. Quanto i teologi della scuola di Chartres elaboravano in termini concettuali, Ildegarda tradusse in un grandioso affresco poetico.

Nel *Liber vitae meritorum* e nel *Liber divinorum operum*, ella parla di Dio come di un "uomo alato". Nella prima opera, l'uomo alato è immerso nell'etere e possiede un'enorme forza che



emana dal midollo delle sue gambe, mantenendo in vita il mondo e sorreggendolo mentre infonde nelle creature calore, umori vitali e forza.

Tale energia è la *viriditas*. Il termine è una creazione dell'autodidatta Ildegarda che, quando scriveva in latino e le mancava una parola, semplicemente la creava. *Viriditas* ha la stessa etimologia di *vir*, *vis*, *virgo*, *viridis*: è l'energia universale che muove il mondo, la forza virile ma anche l'amore materno di Dio. *Viriditas* è anche la musica del cosmo, la rinascita nelle stagioni, il carisma associato allo stato virginale.

Nel *Liber divinorum operum*, opera che segue di trent'anni la precedente, la visione cosmica di Ildegarda appare mutata: la potenza divina è come la rotonda perfezione della misura ed ha come simbolo la rota.<sup>(10)</sup> È possibile vedere l'uomo microcosmo di Ildegarda in alcune miniature presenti in un manoscritto del *Liber divinorum operum* conservate nella Biblioteca statale di Lucca. In una di queste immagini al centro delle sfere celesti sta l'uomo, diritto, con le braccia tese ai lati del torace di modo che, in questa posizione, la sua altezza sia uguale alla sua larghezza, proprio come l'altezza e la larghezza del firmamento sono identiche tra di loro. L'uomo appare in questa immagine come il centro dei raggi cosmici, da cui propaga l'energia ignea divina; le teste degli animali raffigurano l'azione dei venti e sottolineano la dipendenza di tutte le creature dallo Spirito e la corrispondenza invisibile tra macrocosmo e microcosmo. Nel riquadro in basso della miniatura è raffigurata Ildegarda allo scrittoio.

*Come vedi un raggio risplende (...) dall'astro della luna sulle sopracciglia fino alle gambe della figura umana. Infatti i poteri naturali della luna governano la vita del corpo umano in modo che le sopracciglia proteggono gli occhi perché possano vedere e le caviglie sostengono il corpo: in tal modo la potenza della luna, secondo gli ordini di Dio, guida tutte le parti del corpo umano.*

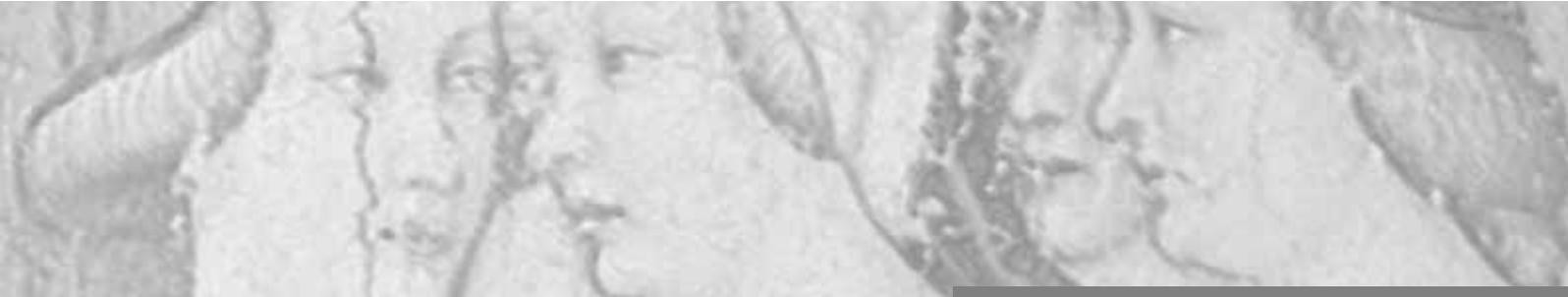
*Non per la verità al pari della guida del sole, poiché la potenza del sole investe l'organismo in modo completo e quella della luna in modo più limitato (...). In questo modo luna e sole servono l'uomo secondo la disposizione di Dio portandogli la salute o la malattia a seconda della composizione della regione eterea e della direzione dei venti (...).*

*Ma tu che osservi questa figura non dimenticare che essa ha anche un significato per l'anima nostra (...).*

*Il sole manda un raggio più forte di quello della luna perché lo spirito della forza si unisca al timore di Dio. Ogni credente deve conservare con fermezza questo timore per non essere sopraffatto dalla leggerezza e scacciato di conseguenza dalla beatitudine (...).<sup>(11)</sup>*

La teologia di Ildegarda è tutta declinata al femminile. Il piano della salvezza è fondato sulla Vergine Maria; Eva rappresenta la tensione alla perfezione non raggiunta; Amore e Sapienza, piene manifestazioni dell'essere divino, sono immaginate in forma di donne.<sup>(12)</sup>

Amore (*Caritas*) è visto come *anima mundi* ed è rappresentato come un personaggio di accennata femminilità. Nel *Liber scivias* è personificato in una figura femminile che "appare bella,



anzi meravigliosa per i doni celesti che l'adornano" e canta le proprie lodi: "sono l'energia suprema e fiammeggiante che trasmette fuoco a ogni scintilla (...) sono la lucente vita dell'essenza divina; scorro splendente sui campi, brillo sulle acque, brucio nel sole, nella luna e nelle stelle (...). Insieme al vento rinvivo tutte le cose con energia invisibile e onnipresente (...)".<sup>(13)</sup>

La Sapienza è, secondo Ildegarda, la veste della creazione: come i vestiti alludono alle forme del corpo che ricoprono, così la Sapienza allude al mistero divino rivestendolo.<sup>(14)</sup>

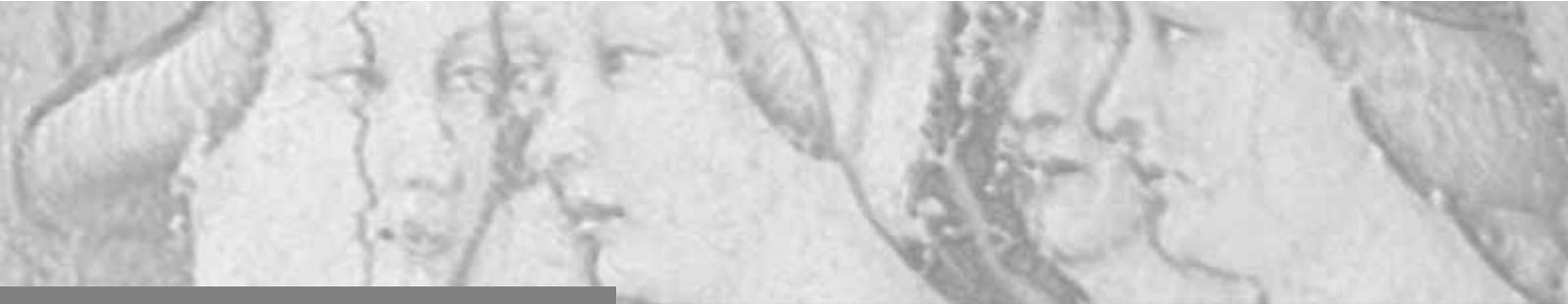
Nel *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum* Ildegarda osserva con acume e ammirazione la varietà delle tipologie femminili ed evidenzia la loro unità nella potenza riproduttiva. Mentre adora la potenza produttiva divina, al tempo stesso Ildegarda osserva come qualcosa di miracoloso quella umana e, nella polivalenza "platonica" della sua immaginazione, rintraccia nell'amore sessuale, come in tutte le cose materiali e inferiori, una bellezza spirituale.<sup>(15)</sup>

La capacità profetica della badessa di Bingen, solitamente rivolta ad un compito "alto", sembra talora tentata da un uso "minore" e personale della profezia, volto ad ottenere scopi particolari. Così avviene nell'episodio di Riccarda von Stade, la figlia diletta e confidente che con Wolmar aveva assistito alla composizione dello *Scivias*.<sup>(16)</sup>

Nel 1151 viene offerto a Riccarda von Stade il ruolo di badessa al monastero di Bissim, probabilmente su richiesta dell'Arcivescovo di Brema, suo fratello. In una lettera alla madre di Riccarda, Ildegarda prega che la diletta figlia non le sia tolta e con impeto afferma che "assolutamente l'elezione a badessa non è voluta da Dio". In seguito, allorché Riccarda lascia St. Rupertsberg, Ildegarda, allorché invitata dall'Arcivescovo di Magonza a rassegnarsi, risponde con parole impetuose, riferite come "voce di Dio": "(...) le ragioni addotte a favore della nuova carica di questa fanciulla non sono valide al mio cospetto perché io, l'Altissimo (...) la luce penetrante, non ho scelto queste ragioni che sono state portate avanti con la complice audacia di animi ignoranti (...) voi asservite le cariche religiose che devono provenire da Dio al denaro per far piacere ai numerosi malvagi senza timor di Dio, (...) ma ricordate che Nabuccodonosor cadde e la sua corona fu distrutta (...)".

Solo allorché Papa Eugenio III la inviterà a riflettere, confermando la scelta di Riccarda, Ildegarda cederà, rivolgendosi direttamente alla figlia spirituale con toni di rassegnazione: "figlia mia, ascolta me, che sono tua madre in spirito. D'ora in poi so che è bene riporre le proprie speranze soltanto nel Signore, senza sperare soltanto negli affetti o nei deboli conforti che possiamo incontrare in questa oscura regione sublunare (...). Non ho agito bene perché ho amato una nobile donna (...) e Dio mi ha chiarito che questo è peccato attraverso l'angoscia e la sofferenza".<sup>(17)</sup>

Poco dopo la partenza per Bissim, Riccarda muore e il fratello arcivescovo scrive ad Ildegarda per comunicarle la volontà della giovane donna di ritornare, prima di morire, dalla sua antica badessa. Ed Ildegarda risponde: "(...) la viva voce mi aveva insegnato nella sua visione ad amarla, ad amare proprio lei (...). La mia anima aveva grande fiducia in lei, mentre il mondo amava soltanto la sua bellezza e la sua saggezza. Ma Dio, che l'amava più di tutti, non ha voluto lasciarla ad un amante rivale, il mondo".<sup>(18)</sup>



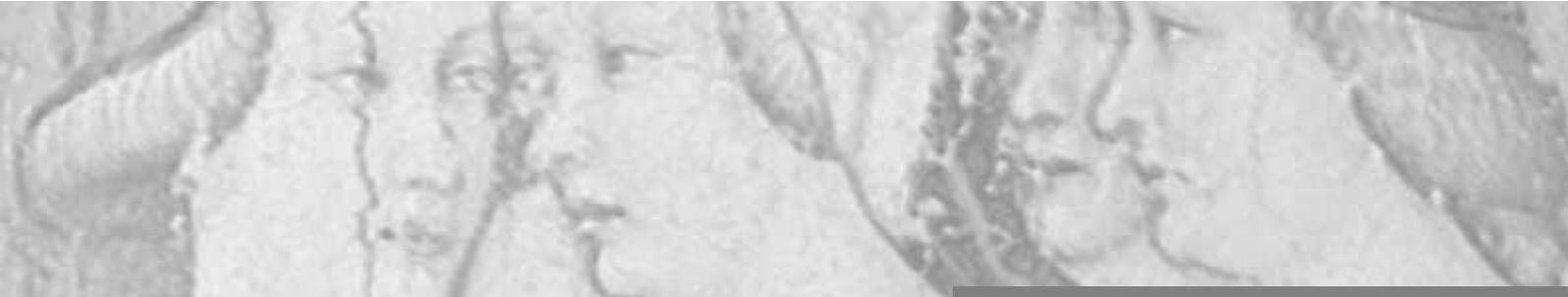
L'anno prima della sua morte, avvenuta il 17 settembre 1179, Ildegarda affrontò un'altra prova durissima, che avrebbe potuto distruggere il Rupertsberg.<sup>(19)</sup>

Era costume che molti ricchi e noti personaggi, dopo aver fatto una donazione alla comunità, esprimessero il desiderio di essere seppelliti nel monastero. Nel 1178 un nobile, di cui non conosciamo il nome, era stato sepolto in terra consacrata al monastero, ma si seppe che, anni prima, su di lui si era abbattuta la scomunica. Giunse ad Ildegarda, da Magonza, l'ordine di disseppellire e gettare il cadavere: la disubbidienza sarebbe stata punita con la scomunica al monastero. Fermamente Ildegarda rifiutò di disseppellire la salma: con il suo bastone tracciò una croce nell'aria sopra la tomba e cancellò dal terreno ogni segno che potesse identificare il sepolcro. Il monastero fu colpito dall'interdetto e le sorelle costrette a leggere l'ufficio divino a voce bassa invece di cantarlo. Possiamo intuire la sofferenza di Ildegarda che amava profondamente la musica ed aveva espresso la propria visione armoniosa del cosmo attraverso composizioni musicali.

La vecchia badessa riuscì a trarre forza dall'intimo della sua morale interiore, affermando di aver "visto" la strada da seguire. L'interdetto fu tolto al Rupertsberg dopo non molto tempo poiché si provò che il nobile in questione, prima di morire, si era riconciliato con Dio. Quello che per i potenti della chiesa era stato in fondo un problema legale, e per noi moderni una questione di coscienza, si era configurato in Ildegarda come un problema di verità.

Quest'ultimo episodio, accaduto poco prima della morte, rivela ancora una volta l'estrema energia intellettuale e spirituale di una donna per la quale il vivere in un monastero non equivale al ritirarsi dal mondo, ma significò occuparvi un ruolo ben determinato.

La monaca "che non aveva studiato" esprimeva su tutto idee precise e avanzate. Visionaria e profetessa, Ildegarda, come gli architetti, i pittori, i poeti del XII secolo fu espressione di un'epoca di rinascenza dell'umano nel mondo.



## N O T E

- (1) Emblematico dell'attenzione dedicata da alcuni storici all'affascinante volto della donna medievale, il saggio di E. Bertini, F. Cardini, C. Leonardi, M.T. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Medioevo al femminile*, Roma-Bari, 1989
- (2) Cf. F. Bertini, *op. cit.* p.VI
- (3) Per riferimenti al contesto culturale in cui visse Ildegarda, si veda G. De Martino, M. Bruzzese, *Le filosofe*, Napoli 1994
- (4) Cf. De Martino, Bruzzese, *op.cit.*
- (5) Molti dei riferimenti alla vita di Ildegarda sono tratti dalla bella "Cronologia" a cura di M. Pereira contenuta nell'edizione di *Il libro delle opere divine*, Milano, 2003
- (6) Cf. M. Pereira, *op. cit.*, CXLI
- (7) Cf. M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *op. cit.* pp.148 ss.
- (8) Cf. *ibidem*, p.149
- (9) Cf. De Martino, Bruzzese, *op. cit.*, p.63
- (10) Le tavole che riproducono le miniature del ms. 1942, Lucca, Biblioteca Statale sono presenti nell'edizione citata del *Libro delle opere divine*
- (11) Cf. M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Ildegarda la profetessa*, in *Medioevo al femminile*, *op. cit.*
- (12) *Ibidem*, p.165
- (13) *Idem*
- (14) *Ib.*, p.166
- (15) *Idem*
- (16) *Id.*
- (17) Le lettere di Ildegarda di Bingen sono presenti nelle edizioni del *Liber vitae meritorum* e delle *Epistole* qui di seguito citate nella nota bibliografica.
- (18) *Id.*
- (19) Cf. M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *op. cit.*, p.152

## NOTA BIBLIOGRAFICA

### Testi

*Opera* in PL 197: contiene la *Vita* (di Goffredo), *Acta*, 145 *Epistole*, *De operatione Dei*, *Liber simplicis medicinae. Causae et curae*, ed. P. Kaiser, Leipzig 1903.

*De operatione Dei*, ed. J.D. Mansi in "Miscellanea", Lucca 1761.

*Symphonia armoniae caelestium revelationum*, ed. P. Barth, M. Ritscher e J. Schmidt-Gorg, Salzburg 1969.

*Liber vitae meritorum* (contiene altre 145 lettere), ed. J.B. Pitra in "Analecta s. Hildegardis", vol. 8, Monte Cassino 1882.

*Epistole* (11), edite in "Revue Benedictine" 43 (1931) da F. Haug; e altre 12 in Dronke cit. *infra*.

*Scivias*, ed. A. Fuhrkotter, in *Corpus Christianorum, Continuatio medievalis*, volumi 43 e 43a, Turnhout 1978.

*Ordo virtutum*, ed. P. Dronke, in *Poetic Individuality in the Middle Ages*, London 1986, pp. 180-92.

### Studi

#### ***Per gli studi fino al 1969 cfr.:***

W. LAUTER, *Hildegard-Bibliographie*, Alzey 1970.

A. DEROLEZ, *Deux notes concernant Hildegard de Bingen*, "Scriptorium", 27 (1973), pp. 291-95.

Michele PEREIRA, *Maternità e sessualità femminile nell'opera di Ildegarda di Bingen: proposte di lettura*, "Quaderni storici", 44 (1980), pp. 564-79.

B.L. GRANT, *Five Liturgical Songs by Hildegard von Bingen*, "Signs", 5 (1980), pp. 564-73.

M. SCHMIDT, *Maria "materia aurea" in der Kirche nach Hildegarde von Bingen*, "Munchener Theologische Zeitschrift", 32 (1981), pp. 16-32.

P. DRONKE, *Hildegard von Bingen, in Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984 (trad. it. in *Donne e cultura nel Medioevo*, Milano 1986, pp. 195-268).

Barbara NEWMAN, *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, University of California Press 1987.

#### ***Ulteriori riferimenti bibliografici:***

Cesare VASOLI, *Storia della Filosofia, La Filosofia Medioevale*, Feltrinelli, Milano 1972.

Mariateresa FUMAGALLI BEONIO-BROCCHIERI, *In un'aria diversa. La sapienza di Ildegarda di Bingen*, Mondadori, Milano 1992.

Robert FOSSIER, *Storia del Medioevo*, vol. II, *Il risveglio dell'Europa (950-1250)*, Einaudi, Torino 1985.

#### ***Recente, in lingua italiana, una biografia narrativa:***

Claudia SALVADORI, *Ildegarda. Badessa, visionaria, esorcista*, Milano 2004

## 1. IL CONTESTO STORICO-POLITICO DELLA VITA DI MARGHERITA PORETE

Di Margherita Porete sappiamo ben poco.<sup>(1)</sup> Nasce nella marca dello Hainaut, regione a nord-est della Francia, ai confini con il Brabante, tra il 1250 ed il 1260; neppure la data è certa. Per quanto riguarda il luogo nasce forse a Valenciennes, la città capoluogo della regione.

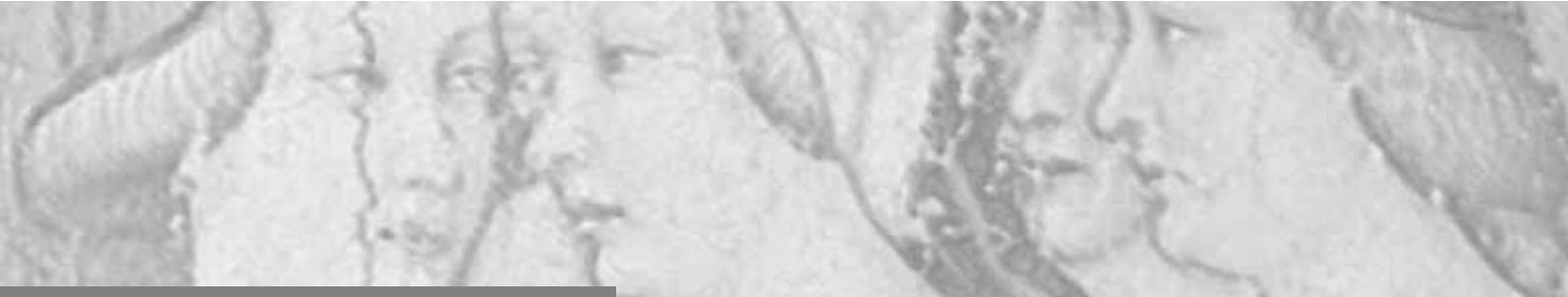
Le notizie che attengono alla sua vita sono dunque ben scarse, per dire addirittura inesistenti. Non si sposa, non prende i voti monastici: anche da questo punto di vista si tratta di un'"irregolare", una donna che vive al di fuori degli schemi tradizionali, per l'epoca quasi imprescindibili. Se dobbiamo dar credito ad alcune osservazioni contenute nella sua opera, che appaiono chiaramente autobiografiche, Margherita vive forse negli ambienti del *béguinage* di Valenciennes.

Fondato nel XIII secolo, il *béguinage* era costituito di una piccola comunità di donne, rette da una "prieuse", una direttrice, una sorta di coordinatrice come si direbbe oggi; possiede una propria parrocchia, retta da un curato e dai suoi cappellani. Si entra nella comunità senza pronunciare dei voti, la sola condizione è quella di impegnarsi a condurre una vita umile e devota, operosa e rispettosa delle regole della comunità. Non è chiesta alcuna dote alle postulanti, ognuna mantiene il controllo dei propri averi. La loro estrazione sociale è delle più varie, anche se la maggioranza sembra appartenere alle classi popolari. Un regolamento, datato 1262, prevede l'assistenza alle più povere.<sup>(2)</sup>

C'è l'obbligo assoluto del lavoro; ogni donna deve impegnarsi in un'attività: filatura e tessitura, lavori agricoli, cura dei malati. L'ospedale di Santa Elisabetta è la vera ragione del *béguinage* di Valenciennes, quello dove vive con grande probabilità Margherita stessa. Al di fuori del lavoro le beghine sono dedite ad un'intensa vita spirituale. Domenicani e francescani predicano spesso nella loro parrocchia e rappresentano i loro direttori spirituali.

Ben presto, però, *béguinage* diventa sinonimo di eresia e la Chiesa prende a combattere queste esperienze religiose con un accanimento che ci lascia sorpresi: nel concilio di Vienne (1311-1312) Clemente V decide di interdire, sotto pena di scomunica, la vita di queste comunità. Non a caso il processo contro Margherita si conclude un anno prima.

Noi non conosciamo le eresie che dal punto di vista dei loro persecutori e solo per quanto essi intesero che venisse tramandato, anche se non è difficile intuire quali possano essere le cause dell'accanimento contro queste comunità femminili. Erano al di fuori dagli ordini monastici tradizionali, e dunque poco controllabili, vincolate solo dal rispetto di una vita operosa e devota. Tutto questo comportava un mancato inserimento negli schemi della vita sociale del tempo, cioè la vita monastica, da un lato, e dall'altro il matrimonio, che con le sue regole rigide preve-



deva minuziosi legami patrimoniali tra la famiglia della donna e quella del marito, sotto la cui tutela essa doveva vivere sempre; si tratta di due elementi ben precisi che valgono, da soli, a spiegare la condanna papale.

A questo si può aggiungere che Valenciennes e lo Hainaut fanno parte della ricca regione delle Fiandre, teatro, solo qualche decina d'anni dopo la vicenda di Margherita, della Guerra dei Cento Anni. Sono interessi enormi, legati all'emergere di una economia di mercato, alla produzione destinata al commercio e non più esclusivamente al consumo interno di piccole regioni, associata allo sviluppo delle città, alle trasformazioni sociali, alla nascita di nuove classi come quella dei salariati delle manifatture che, soltanto qualche decennio prima, avevano scatenato rivolte temibili. Nel 1225 la rivolta dei salariati delle manifatture tessili aveva sconvolto lo Hainaut. A Valenciennes i magistrati debbono dimettersi sotto la pressione degli scontri. Nel 1274, a Gand, tessitori e follatori tentano di assumere il controllo diretto del potere e delle magistrature cittadine. Il sistema della feudalità è scosso in modo violento. La funzionalità organica fra i tre ordini, *oratores, bellatores, laboratores*, che aveva retto secoli di civiltà medievale, sembra scuotersi violentemente suscitando la reazione durissima da parte di nobili, vescovi e abati che vedono minacciati da presso i loro privilegi.

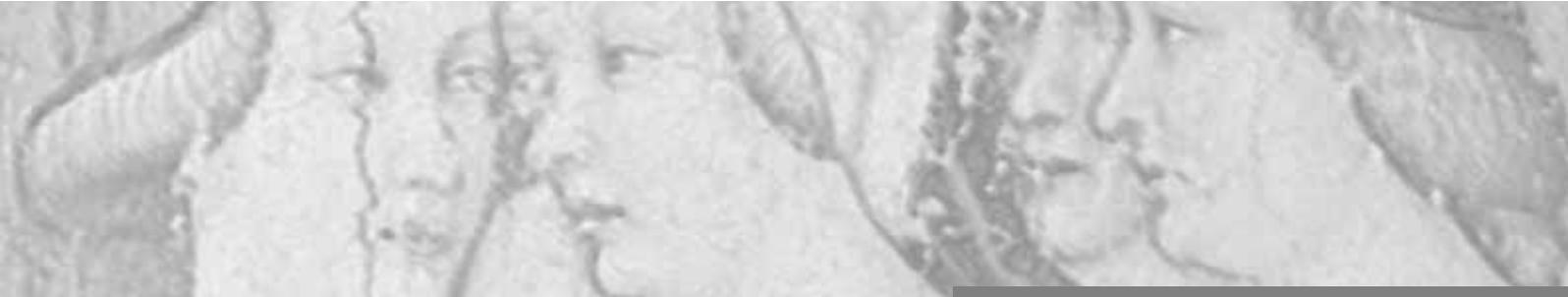
In questo contesto vive Margherita. Nel 1290, presumibilmente, scrive *Le miroir des simples âmes*, in volgare piccardo: l'originale è andato perduto.

Tra il 1296 ed il 1306, un anno imprecisato dell'episcopato di Guido da Colmieu, vescovo di Cambrai (l'Hainaut faceva parte di questa diocesi), viene intentato un primo procedimento penale contro l'Autrice del libro. Il *Miroir* è dichiarato erroneo ed eretico e, dunque, viene bruciato a Valenciennes alla presenza di Margherita, alla quale è fatto divieto non solo di divulgare e leggere ulteriormente ad altri il libro stesso, pena il deferimento alle autorità civili, ma anche di possederlo. Secondo il costume tipico di questi processi, che intendevano annullare eretici e prodotti dell'eresia (*damnatio memoriae*), le carte processuali non fanno menzione né del titolo del libro né del nome dell'autrice, che sono dedotti indirettamente dalle testimonianze di altri cronisti coevi.

Addirittura risulta stupefacente che, da indagini accurate sulla storiografia locale di Valenciennes, relativa ovviamente agli anni in questione, non sia emersa traccia alcuna, né menzione di sorta, del rogo del libro e della sua autrice.

Inspiegabilmente tra il 1306 ed il 1308, a Parigi, il *Miroir* è tradotto in latino, ottenendo l'approvazione degli ambienti francescani parigini, ma anche del teologo tomista Goffredo di Fontaines, nativo del Brabante, allora docente alla Sorbona. Sempre nello stesso arco di tempo, però, viene intentato contro l'autrice, che non si è attenuta a quanto stabilito nei primi provvedimenti, un secondo processo, stavolta davanti a Filippo di Marigny, vescovo di Cambrai, inquisitore provinciale per l'alta Lorena, il grande accusatore dei Templari.

Qui Margherita rimane, di fatto, impigliata e travolta da una vicenda ben più grande di lei. Viene consegnata da Filippo di Marigny all'inquisitore generale per il regno di Francia, il domenicano Guglielmo Humbert da Parigi, principale attore al processo contro i Templari e confessore dello stesso re di Francia. Gli interessati al processo contro Margherita apparten-



gono dunque alla diretta cerchia di Filippo il Bello e non è da escludere che gli enormi interessi legati al tentativo, ben riuscito peraltro, di eliminare fisicamente i Templari, abbiano finito per segnare in anticipo la sorte di Margherita. Ai suoi accusatori era utile dare dimostrazione della loro inappuntabile ortodossia e severità nell'individuare e colpire le eresie, dal momento che il processo ai Templari, iniziato nel 1307 e mosso da evidentissimi interessi economici, li rendeva invisibili e sospetti ai più.<sup>(3)</sup>

Nel giugno del 1308 l'autrice compare, in stato d'arresto, davanti al Grande Inquisitore, il domenicano Guglielmo, nel celebre convento di Sant-Jacques e giudicata "*pro convicta et confessa et pro lapsa in haeresim*". Nell'autunno dello stesso anno anche un giovane chierico della diocesi di Beauvais viene incarcerato con l'accusa di aver favorito e difeso l'incriminata autrice del libro. Nel successivo anno 1309 il *Miroir* è sottoposto all'esame di una commissione di ventuno teologi, tra i quali Nicolò da Lyra, che si riuniva nella chiesa parigina di Saint-Mathurin, sede amministrativa della Sorbona. I teologi estraggono non meno di una quindicina di proposizioni sospette di eresia e decretano che il libro venga distrutto "*tamquam haereticus et erroneus et haeresum et errorum contentivus*".<sup>(4)</sup>

Fra il 1309 ed il 1310 Margherita trascorre un intero anno in carcere, quello concesso dal regolamento agli accusati per pentirsi; rifiuta, tuttavia, ripetutamente di discolarsi e di ritrattare, tanto da essere dichiarata *rebellis et contumax*. Nel maggio una commissione di canonici la giudica *relapsa* e la abbandona al braccio secolare.

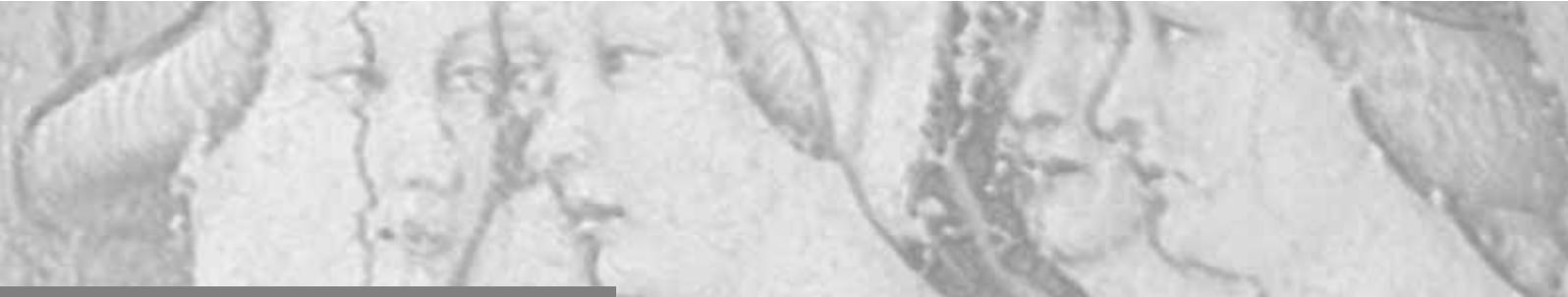
Il primo giugno 1310 a Parigi, sulla Place de Grève, davanti all'Hôtel de Ville, alla presenza delle massime autorità religiose e civili, Margherita viene bruciata sul rogo, assieme al suo *Miroir*.

Se le notizie che riguardano la sua vita sono praticamente inesistenti, sicure e dettagliate, come si è visto, quelle del processo e del rogo, anzi dei roghi, perché il *Miroir* viene dato alle fiamme per ben due volte.

## 2. LA FORTUNA DEL *MIROIR*

Nonostante il rogo e le proibizioni il testo del *Miroir* conobbe, nei secoli tra il XIV ed il XVI, una notevole fortuna. È tradotto, dal latino, due volte in italiano (si tratta di antiche volgarizzazioni della fine del Trecento, una di esse, in particolare, definita dagli esperti autentico monumento del volgare toscano<sup>(5)</sup>); è tradotto dal francese in medio inglese una prima volta nel XIV secolo, una seconda volta nel XVI e di qui volto nuovamente in latino, sempre per l'area inglese, dove la sua diffusione è favorita nell'ambiente dei lollardi.

Si tratta dunque di sei versioni in quattro lingue, delle quali sono accessibili nell'insieme tredici testi originali: nessun'altra opera di mistica in lingua volgare ha avuto diffusione con tanta facilità nell'Europa occidentale, superando le barriere linguistiche, anche se è necessario tener conto della versione latina che fungeva come ottimo strumento di mediazione linguistica.



Conosce ampia diffusione anche nel Veneto, tra Padova e Venezia, tanto da indurre gli zelanti controllori di Eugenio IV Condulmer a proporla, nel sinodo generale del 1433, la proscrizione per tutta la congregazione di Santa Giustina, sotto la cui giurisdizione erano abbazie e monasteri di mezza Italia.<sup>(6)</sup>

Il testo, tuttavia, circola sempre anonimo, proprio per il duplice rogo che lo condanna alla clandestinità. L'attribuzione del *Miroir* a Margherita Porete viene realizzata grazie alle ricerche ed alla competenza di una storica italiana, Romana Guarnieri, che ne realizza l'edizione soltanto nel 1965.<sup>(7)</sup> E da questa data, infatti, che si intensificano gli studi su questo testo singolare, si moltiplicano le edizioni nelle varie lingue nazionali, sino ad arrivare anche a quella, latina, inserita nel *Corpus Christianorum*.<sup>(8)</sup>

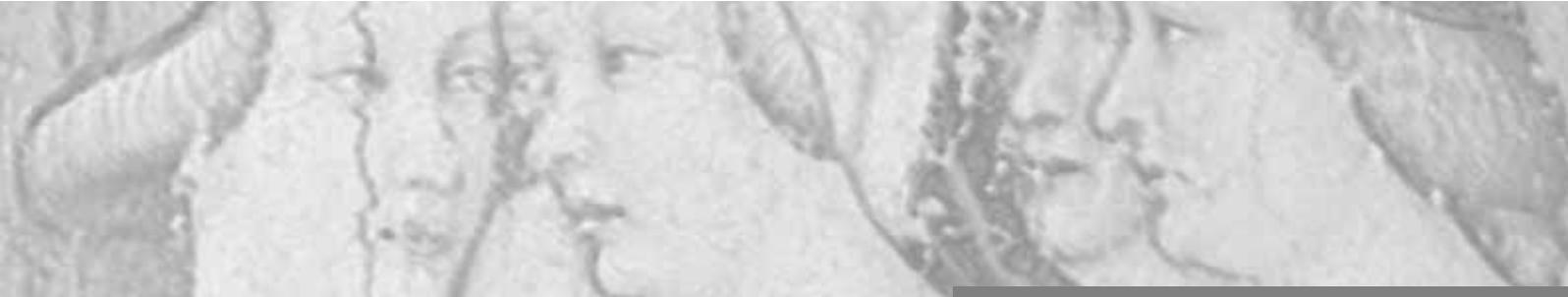
### 3. LE FONTI FILOSOFICHE DEL *MIROIR*

Margherita ha sicuramente una notevole preparazione filosofica e teologica, anche se magari non nel senso tecnico tradizionale e accademico.

Sullo sfondo della sua ispirazione e nelle immediate vicinanze spazio-temporali ci sono sicuramente le beghine fiamminghe: Beatrice di Nazareth, con il suo trattato sui *Sette modi dell'amore*, e Hadewijch d'Anversa, con il suo corpus di poesie e di lettere, sembrano rinviare al tema dell'amore, soprattutto per le tematiche dell'amore cortese. A Matilde di Magdeburgo ed alla sua *Luce fluente della Divinità* sono improntati i temi della nudità spirituale e del "nulla" divino.

Tuttavia, alla luce di studi recenti, sembra che molto più importanti siano, in Margherita, la conoscenza dei Vittorini, Ugo e Riccardo, in particolare, e del suo *Beniamino minore*, ma anche del *De statu interioris hominis*, con la sua descrizione dei vari gradi della vita spirituale e del *De quatuor gradibus violentae caritatis*, molto diffusi nel secolo XIII. La conoscenza di queste tematiche può aver determinato in Margherita anche la lettura delle opere dello Pseudo Dionigi l'Areopagita, in particolare *De divinis nominibus* e *De coelesti hierarchia*. Anche le tematiche eriugeniane del *De divisione naturae* compaiono sullo sfondo dello *Specchio*, come quelle della teologia negativa o apofatica e il tema della divinizzazione dell'uomo, tanto caro anche alla Patristica greca.

Alle spalle del misticismo speculativo di Margherita si possono individuare le suggestioni della scuola di Chartres, che in Bernardo e Teodorico di Chartres, Guglielmo di Conches, Bernardo Silvestre (che con il suo *Megacosmos et microcosmos* inizia la tematica dell'uomo microcosmo tanto diffusa anche presso gli umanisti) ha i suoi esponenti maggiori. La riscoperta e la lettura del *Timeo* platonico nella versione di Calcidio, l'interesse per la natura anche nei suoi aspetti più propriamente naturalistici e fisici, l'interesse per l'anima che non è solo *anima mundi*, ma anima dell'uomo, specchio dell'infinita potenza divina, momento attivo e importante di conoscenza e azione, filtrano con successo nella cultura successiva.



È tutto un medioevo ricco di infinite suggestioni, che non si riconosce soltanto nell'aristotelismo recuperato da Tommaso, recupero che diviene ben presto linea-guida sia alla speculazione che all'ortodossia. I temi ripresi da Margherita utilizzano contenuti e linguaggio filosofico che non si riconoscono nel registro del tomismo.

Del tutto certa è in Margherita, grazie a numerose citazioni testuali, la conoscenza dei due massimi maestri della teologia dell'amore del XII secolo, cioè Bernardo di Chiaravalle (non è un caso che il *Miroir* sia stato trovato frequentemente nelle Certose europee), in particolare il motivo per cui amare Dio è Dio stesso, la misura di amarlo è amarlo senza misura, l'amore basta a se stesso, è ricompensa a se stesso, non cerca ricompensa e non gli interessa che l'amore (dal *De diligendo Deo* e dal sermone *Super Cantica Cantorum*) e Guglielmo di Saint-Thierry, che nel suo *De natura et dignitate amoris*, peraltro spesso attribuito allo stesso Bernardo, riflette a lungo sulla natura del rapporto tra l'anima e l'amore. La via per arrivare a Dio, dice Guglielmo, è la conoscenza di sé da parte dell'anima; la memoria è l'essere stesso dell'anima, che genera da sé la ragione e dall'una e dall'altra procede la volontà. Nel conoscersi l'anima scopre in sé quest'immagine della trinità divina; si scopre dunque fatta ad immagine e contemporaneamente offuscata dal peccato. Lo splendore dell'immagine di Dio nell'uomo, se l'uomo è a sua immagine, coincide con l'amore con il quale Dio ama se stesso in sé e noi in lui.

Ma lo *Specchio* presenta anche traccia dell'opera di Anselmo d'Aosta, soprattutto il *Cur Deus homo*, per la parte che riguarda la colpa infinita dell'uomo di fronte a Dio e la conseguente incarnazione.

Un posto a parte è necessario riservare alle considerazioni sull'influenza dell'agostinismo. Agostino, lasciato per ultimo, è in effetti la prima fonte in ordine di valore. La sua presenza è evidente non solo per le citazioni dirette dalle *Confessioni*, per cui Dio è intimo a me più di me stesso, ma anche dal *Commento all'Epistola* di Giovanni, ama e fa quello che vuoi, dai *Soliloqui*, conosco me stesso, conosco Te (*noverim me, noverim Te*).

È l'impianto generale di tutto il *Miroir* a riconoscersi nell'agostinismo, a partire da quella scansione in sette gradi, che sia pur ripresa di frequente in tutto il Medioevo, risale, comunque, al *De vera religione*. Agostiniano è anche il cammino di verità di Margherita, fatto di un progressivo spogliarsi dalle immagini esteriori per giungere al fondo di noi stessi, alla vera essenza dell'anima, alla conoscenza di sé che è vera nella misura in cui è conoscenza di Dio, alla verità che è essenzialmente interiorità.

In Margherita si può trovare una radicalità forse maggiore che in Agostino e questo proprio nel momento in cui le immagini esteriori, il determinato nel tempo e nello spazio, comprendono per lei anche le immagini religiose ed anche di esse bisogna spogliarsi. Solo a partire da questo totale "spogliamento" si trova una totale libertà, una capacità creatrice piena di gioia infinita, con cui tutta l'esistenza viene trasfigurata.

#### 4. IL *MIROIR* NEI PRINCIPALI AUTORI DI MISTICA TEDESCA

La conoscenza e l'utilizzazione delle tematiche del *Miroir* si ha nell'opera di colui che è l'autore più importante della mistica medievale, anche in lingua tedesca: Meister Eckhart. Docente alla Sorbona proprio negli anni del processo e della condanna dell'opera, amico di Goffredo di Fontaines, il teologo che non ebbe mai dubbi sull'ortodossia del *Miroir*, ma ne temeva l'ardire di talune affermazioni che potevano essere soggette ad interpretazioni malevole, Eckhart conobbe sicuramente l'opera di Margherita, provvedette a portarla con sé a Strasburgo, la utilizzò ampiamente nelle sue opere, specialmente nel contesto delle *Prediche* in tedesco. Un confronto puntuale tra l'opera di Eckhart ed il *Miroir* è stato fatto: ne emerge in pieno che nel grande mistico tedesco è presente il tema centrale del *Miroir*: conoscere è amare ed è essere. In questo nesso tra essere, conoscere, amare, che è alla base, peraltro, dello stesso pensiero di Agostino, consiste tanta parte del pensiero di Eckhart e l'ispirazione, *in toto*, di Margherita.<sup>(9)</sup>

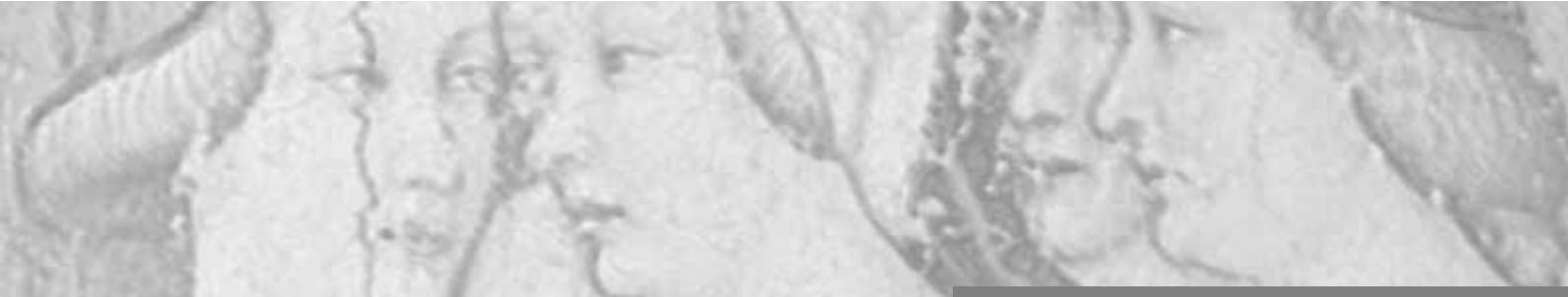
Anche in Giovanni Taulero e Giovanni Ruysbroec sono presenti le più importanti tematiche dell'ispirazione e del misticismo speculativo di Margherita. Il filone più o meno sotterraneo della mistica tedesca, o renana, come viene di preferenza oggi indicata, giungerà in pieno nell'opera di Angelo Silesius e del suo *Pellegrino Cherubico*, fino a presentarsi, a detta di interpreti di tutto rispetto, sino all'opera di Hegel.<sup>(10)</sup>

Tra gli autori che utilizzarono ampiamente il *Miroir* ci piace ricordare un'altra donna, anche se non appartenente all'area della mistica tedesca: Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, sorella di Francesco I e moglie di Henry d'Albret (nonna di Enrico di Borbone, re di Navarra), donna colta e sensibile, corrispondente di Vittoria Colonna, autrice di un altro *Miroir de l'âme pécheresse*, legata al mondo dell'umanesimo e della preriforma francese ed in particolare a Jacques Lefèvres d'Étaples, raffinato editore di Aristotele, ma anche di Nicolò Cusano, della prima versione in latino delle *Nozze spirituali di Ruysbroec* e dell'opera delle mistiche fiamminghe Ildegarda, Matilde ed Elisabetta, oltre che autore di numerose opere di argomento filosofico e religioso.<sup>(11)</sup>

#### 5. LA STRUTTURA DELL'OPERA

L'opera di Margherita Porete è in forma di dialogo. I personaggi più importanti sono Amore, che è il principale interlocutore, cui viene contrapposta la Ragione, che è la responsabile della vivacità del dibattito e talora la destinataria delle molte ironie. L'Anima è l'antagonista di questo dialogo, ampliato dall'esistenza di molti personaggi minori, quali la Cortesia, la Virtù, il Timore, il Desiderio. In qualche caso intervengono anche la Santa Chiesa, Gesù, lo Spirito Santo. La discussione tra Ragione e Amore viene quindi considerevolmente ampliata dalle loro voci.

L'opera, come già detto, è scritta in volgare piccardo, una versione quasi sicuramente perduta. La scelta della lingua volgare è significativa.<sup>(12)</sup> Il volgare aveva raggiunto dignità di lingua letteraria innanzitutto nei generi della lirica amorosa e del romanzo, la tradizione cortese era



ormai diffusa in vasti strati della popolazione colta, importante per i laici e soprattutto per le donne. Ora che la letteratura cortese è avviata al declino, lo spazio per l'espressione in volgare viene occupato dalla mistica, soprattutto al femminile.<sup>(13)</sup>

La scelta dell'espressione in prosa, con l'introduzione di composizioni in versi più lunghe e articolate soprattutto nell'ultima parte del libro, indica sicurezza e consapevolezza espressive in grado di scegliere forme diverse. Il lessico è semplice, scelto con cura, con frequenti giochi di accoppiamento o di contrasti lessicali. Il costruito è quasi sempre paratattico, il fraseggio è basato su moduli brevi, il che contribuisce alla uniformità dell'andamento. Giustapponendo, più che subordinando, si dispongono gli elementi quasi a due dimensioni, il che ci richiama alla bidimensionalità delle arti figurative medievali, ma anche alla necessità di costrutti che si prestino ad essere ascoltati e ricordati. Non dimentichiamo che Margherita asserisce che il libro era destinato ad essere ascoltato, che a lei stessa il libro era stato dettato. La prosa è fitta di rime interne, di sonorità insistite, sino a passare, in qualche caso, al ritmo poetico.

Il linguaggio usato è quello della quotidianità, illuminata da un'acuta osservazione del mondo circostante, con rapidi accostamenti e paragoni, con il riferimento costante ad immagini. È quasi un visibile parlare, come disse Momigliano di Dante. È il problema inerente all'allegorismo medievale, non tanto e non solo a quello poetico, ma ad un vero e proprio immaginismo come strumento per pensare.

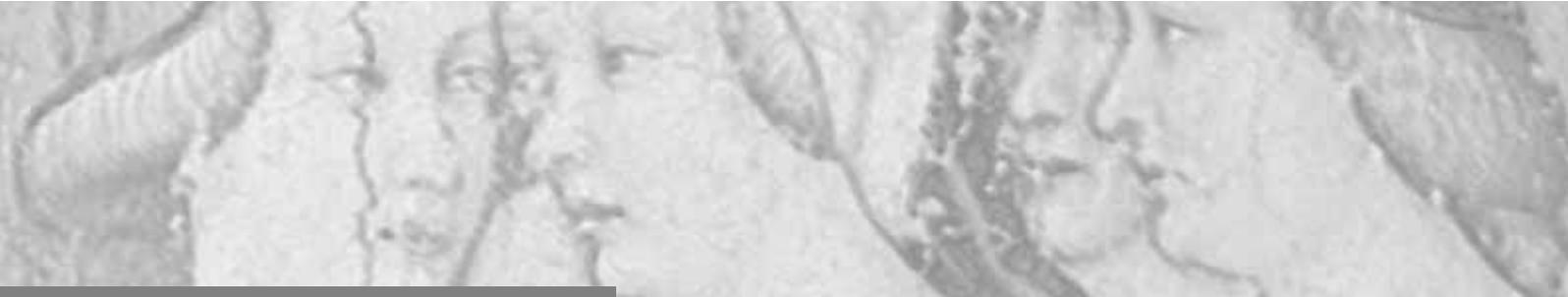
È un pensare per immagini, quello di Margherita, proprio di molta parte dei medievali e non si tratta solo di un modo di procedere, quasi una tecnica del discorso, ma di un vero e proprio modo di riflettere e di considerare, una vera filosofia.

Il genere letterario-filosofico dello "Specchio" è molto diffuso nel Medioevo. Specchi della natura, della storia, della morale in cui il lettore-spettatore vede riflessi aspetti della realtà, vede il mondo come una sorta di enorme "schermo", più o meno trasparente alla vera realtà cui rinvia e allontana, cioè Dio come suo creatore. Uno dei più famosi è lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais (morto nel 1264, dunque quasi contemporaneo e quasi conterraneo di Margherita), autentico *opus tripartitum*, che consisteva di uno *Speculum historiale, doctrinale, naturale*.

*Speculum a speculari* secondo la più consolidata tradizione medievale: è la via dell'interiorità nel senso più specifico attribuitole da Agostino, dalle cose corporee a quelle incorporee, dal sensibile allo spirituale, dal visibile all'invisibile. Tutta la filosofia di Agostino è organizzata su questo registro, fin dai primi scritti, quelli composti a Cassiciaco, come il *De musica*: i numeri sensibili della musicalità poetica avviano, attraverso i numeri del giudizio, ai numeri spirituali. Tutte le discipline sono propedeutiche alla filosofia, dove filosofia significa ricondurre il problema alla sua origine e alla sua radice: è l'interiorità dell'anima, là dove abita la verità, dove, e qui si ritrova anche la nostra stessa origine è il principio di noi e di ogni cosa, Dio, che è presente nell'animo e contemporaneamente trascendente.

È la realtà dello spirito, distinta dal sensibile e corporeo di cui costituisce il fondamento.

È la verità di cui lo spirito si sostanzia ed in rapporto alla verità si definiscono l'anima e Dio stesso; è la garanzia del nostro permanere immortale, rispetto al quale il passare del tempo ed



il cambiare delle situazioni è effimero. Anche il tempo è *distensio animae*, di un'anima che è specchio di Dio: *nosse, posse, velle* se costituiscono la realtà divina, costituiscono anche quella dell'anima, che ne è immagine fedele nella struttura intrinsecamente trinitaria. La dottrina dell'illuminazione è funzionale a questi presupposti. Agostino cita la fonte della sua illuminazione: Plotino, chiosando Platone,<sup>(14)</sup> spiega che la nostra anima è beata, come lo è l'anima del mondo per la sua partecipazione all'intelletto, solo in virtù di quel lume che essa non è, ma dal quale è stata creata e dal quale è intellettualmente illuminata. Agostino sostiene così la trascendenza del lume rispetto all'anima, non solo perché il lume viene prima di lei, ma per il fatto che questo lume crea l'anima e la rende capace di intellesione; rimane così dentro di lei e nello stesso tempo la trascende, la rende capace di giudizi veri, la rende atta a comunicarli.

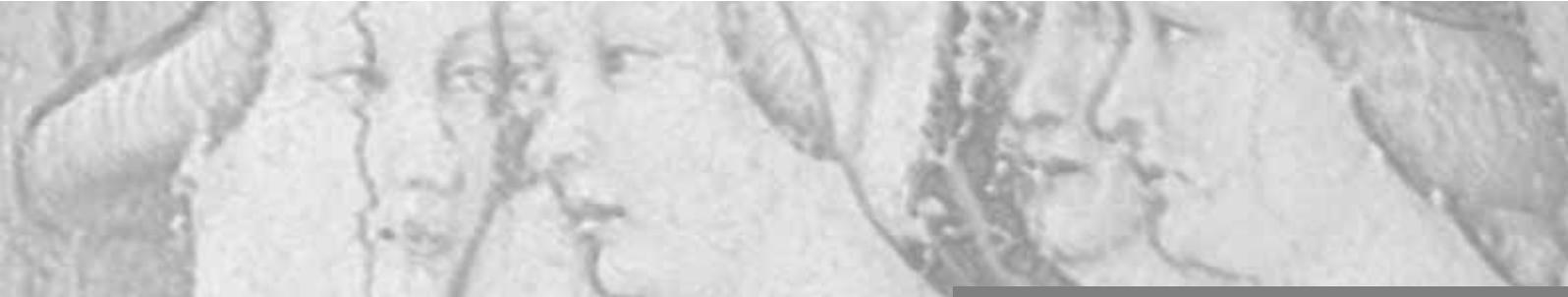
Alla luce di queste premesse il *Mirror* si connota dunque come testo di filosofia e nel senso più forte della parola. Se la filosofia è quella attività che ha il suo oggetto in comune con la religione, secondo le giuste parole di Hegel, allora il testo filosofico del *Miroir* si colloca nell'ambito dello speculativo proprio nel senso hegeliano del termine, dove lo speculativo "è l'unità concreta di quelle determinazioni che per l'intelletto valgono soltanto nella loro separazione ed opposizione" e pertanto va letto con strumenti e categorie mistico-speculative. A scanso di equivoci, è meglio evitare quanto più possibile anche per Margherita, come per Eckhart,<sup>(15)</sup> l'espressione e la categoria "mistica", che essi non hanno mai, o quasi, usata e che ha il grave torto di dirottarli in un campo di sentimentalismo religioso, dove tutto sembra appartenere allo psicologico, non allo spirituale, in un terreno per definizione lontano dalla comune razionalità filosofica. Se vogliamo continuare a chiamarlo "misticismo", lo dobbiamo intendere nel senso in cui l'aggettivo indica il vertice più alto della ragione, lo speculativo-dialettico, appunto.<sup>(16)</sup>

## 6. LA TEMATICA DELL'IMAGO

L'opera, in forma di dialogo, si struttura in 140 capitoli, di cui l'ultimo, che manca in alcuni manoscritti, è l'approvazione da parte di un monaco cistercense e del teologo Goffredo di Fontaines, un "attestato d'approvazione per la pace degli uditori" (p.501).<sup>(17)</sup>

Come tanti altri scritti di analoghi intendimenti, lo *Specchio* delinea un cammino graduale verso la liberazione dell'anima, dunque un *Itinerarium*. A partire dalla condizione di peccato, l'anima entra nel primo stato di grazia, morendo al peccato mortale e vivendo di ragione, secondo il consiglio umano e osservando i comandamenti divini. È questa una condizione tutta umana, retta da un principio di utilità e di autoconservazione, propria di chi intende guadagnare qualcosa e trarre profitto.

Il secondo stato di grazia presuppone una seconda morte, cioè la morte alla natura, vivendo dell'imitazione di Cristo e nell'osservanza dei consigli evangelici, seguendo le virtù e sforzandosi di compiere una vita non più soltanto "psichica" e "umana", ma spirituale. Per quanto buona questa vita è, comunque, condizionata da una volontà propria, anche se tutta spirituale.



Il terzo e quarto stato di grazia, caratterizzati rispettivamente dalla affezione alle opere di perfezione e dalla meditazione e contemplazione, sono ancora caratterizzati da uno stato di “schiavitù”, cioè da un legame alla singolarità del proprio io, della propria volontà e ragione. “Schiavi” e “mercanti”, dunque, costoro che vedono ancora Dio come altro da sé. “Periti” e “smarriti” sono costoro, perché hanno perduto il proprio essere, il proprio *hic et nunc* accidentale, ma non hanno ancora trovato un solido terreno su cui appoggiarsi e vanno alla ricerca di qualcosa di più vero e profondo che, però, non hanno ancora conquistato.

Il quinto stato di grazia segna il passaggio più radicale, perché in esso termina la volontà individuale e anche quella dell’ordine spirituale. Completamente annientata, l’anima umana si trova libera, resa “semplice” e perciò una, unita essenzialmente alla vita divina, in una unione d’amore in cui non ha più luogo l’alterità dell’essere e l’alterità di Dio.

L’anima è priva di se stessa (*anéantie, anientie* in medio francese) in un nulla di essere che è l’essere della totalità, in un nulla di volere che è il tutto volere, in un nulla di sapere che è il tutto sapere.

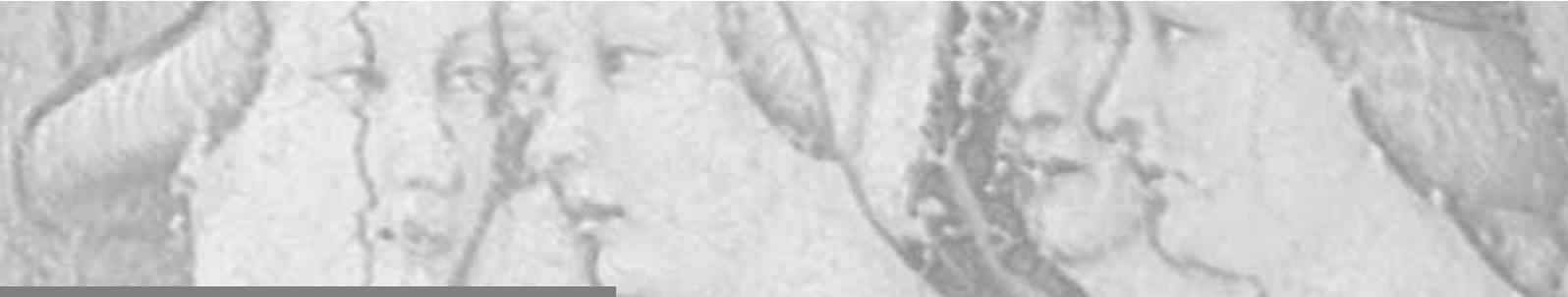
Il sesto stato di grazia è quello ove l’anima sperimenta la pura luce divina: è assorbita e annientata nell’abisso della “divinità”. Lì finisce di necessità anche l’amore, perché cessa ogni dualità amante-amato, come ogni dualità conoscente-conosciuto. L’anima riacquista la sua condizione originaria, quella che aveva in Dio prima della creazione, il suo essere ideale, ed il ritorno (*epistrophé*) è davvero compiuto.

Il settimo stato è rappresentato dalla beatitudine del paradiso, in cui l’anima è separata dal corpo, condizione che è anticipata dal sesto grado, con i suoi *esclairs*: l’ultimo stato appare aggiunto più che altro per completare il numero della perfezione e per dichiarare concluso *l’itinerarium in hoc saeculo*.

Il concetto di *itinerarium*, tuttavia, richiederebbe una collocazione spazio temporale, dove in Margherita la dimensione della temporalità appare davvero secondaria rispetto a quella del rapporto diretto con Dio.

*“Dunque poiché egli non amerà mai - vale a dire senza fine - nessuna cosa senza di me, dico dunque, di conseguenza egli non ha amato mai nessuna cosa senza di me. E similmente, poiché egli sarà in me senza fine, in virtù d’amore, sono stata dunque amata senza inizio. [...] Così come, per sua bontà, Dio mi amerà senza fine, ugualmente sono anche esistita nella prescienza del suo sapere che sarei stata creata nell’opera del suo potere. Come dunque, da quando esiste Dio, che è senza inizio, io sono esistita nel sapere divino, ed esisterò senza fine, così dunque, da allora, dice l’anima, egli ha amato per sua bontà l’opera che avrebbe compiuto in me per sua divina potenza” (pp.229-231).*

Più che di itinerario, dunque, si tratta di un vero e proprio rispecchiamento dell’anima nei confronti della divinità, *speculum*, dunque, nel vuoto, nell’infinito e nell’assenza di essere.



Così l'anima è immagine (sigillo) di Dio nel senso che l'essere dell'anima scompare a fronte di quello, infinito, di Dio, nel senso del misticismo della mancanza o dell'assenza:

*“Quest’anima ha l’impronta di Dio ed ha ottenuto la sua vera impronta nell’unione d’amore; e al modo con cui la cera prende la forma del sigillo, così quest’anima ha preso l’impronta di questo vero modello” (p.263)*  
*“Bisogna veramente, dice Amore, che quest’anima sia simile alla Divinità, poiché è trasformata in Dio, dice Amore, e da questo ha preso la sua vera forma, la quale le è stata concessa e donata senza cominciamento, da uno solo, che l’ha sempre amata per sua bontà. Eh, Amore, dice quest’anima, il senso di quello che è stato detto mi ha resa nulla, e il niente di questo solo mi ha messa in un abisso infinitamente inferiore a men che niente. Pure, la conoscenza del mio niente, dice quest’Anima, mi ha dato il tutto e il niente di questo tutto, dice quest’Anima, mi ha tolto orazione e preghiera e io non prego niente” (p. 265).*

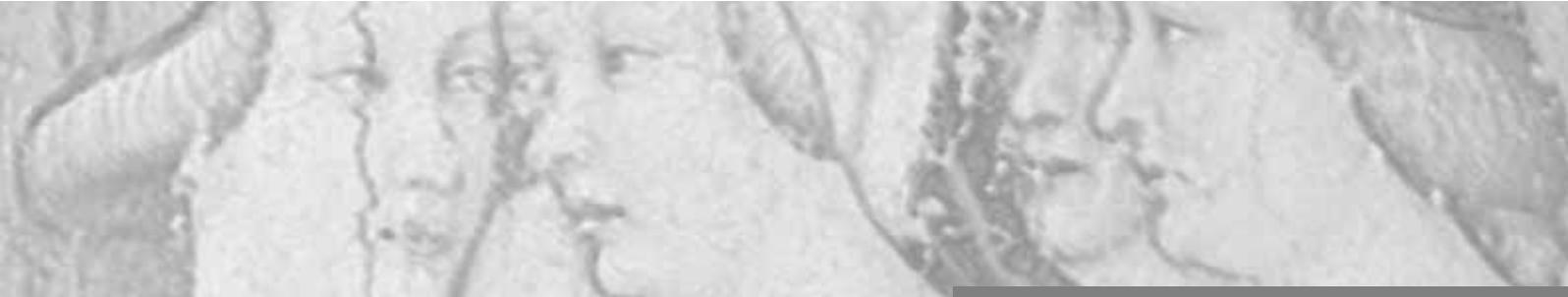
L'anima è immagine di Dio in senso attivo, perché ne sente la mancanza, secondo il misticismo della presenza:

*“Ma tanto lontana era questa damigella da questo grande signore, nel quale aveva riposto il proprio amore, che non poteva né vederlo né averlo; del che sovente era in se stessa sconfortata, poiché nessun amore tranne questo le era bastante. E quando vide che questo amore lontano, che tanto vicino le era dentro, era esteriormente tanto distante, pensò tra sé di confortare la propria pena con un’immagine che rappresentasse il suo amico, da cui il suo cuore era spesso ferito. Fece quindi dipingere un’immagine che avesse le sembianze del re che amava, vicine il più possibile se le rappresentava amandolo, e a misura dell’amore da cui era sopraffatta; e con l’aiuto di questa immagine e d’altri suoi accorgimenti insieme, si rappresentava il re stesso” (p.133)*

Il rapporto con Dio è un rapporto esclusivo, privo di qualsiasi mediazione, che sottolinea l'autonomia del discorso e del comportamento:

*“Quest’anima, dice Amore, ha sei ali, come i Serafini. Ella non vuole più nessuna cosa che le giunga per mediazione. È l'essere proprio dei Serafini: non c'è alcuna mediazione tra il loro amore e l'amore divino. Ne hanno sempre di nuovo senza mediazione (sans moyen)” (p.141).<sup>(18)</sup>*

Questo passo è significativo, perché il suo riferirsi ad un analogo passo dell'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura, appare davvero evidente. Le tappe dell'ascesa, dice Bonaventura, sono tre: quando consideriamo il mondo fuori di noi troviamo un *vestigium* di Dio, quando rientriamo nella nostra anima capace di conoscenza troviamo una *imago* di Dio, quando



trascendiamo noi stessi nella visione del primo principio e nella beatitudine troviamo *notitia* di Dio, *notitia* che, per le limitate possibilità di questa vita, è *similitudo* di Dio. Ciascuno di questi tre gradi si duplica, dando luogo alle sei facoltà implicate nell'ascesa: senso e immaginazione, ragione e intelletto, intelligenza e *intuitus mentis*, *apex mentis* come sommo grado di conoscenza e di partecipazione dell'anima a Dio. *Meminisse, nosse, amare* sono i tre verbi, di evidente derivazione agostiniana, che Bonaventura usa per parlare dell'*anima-imago* della trinità.<sup>(19)</sup>

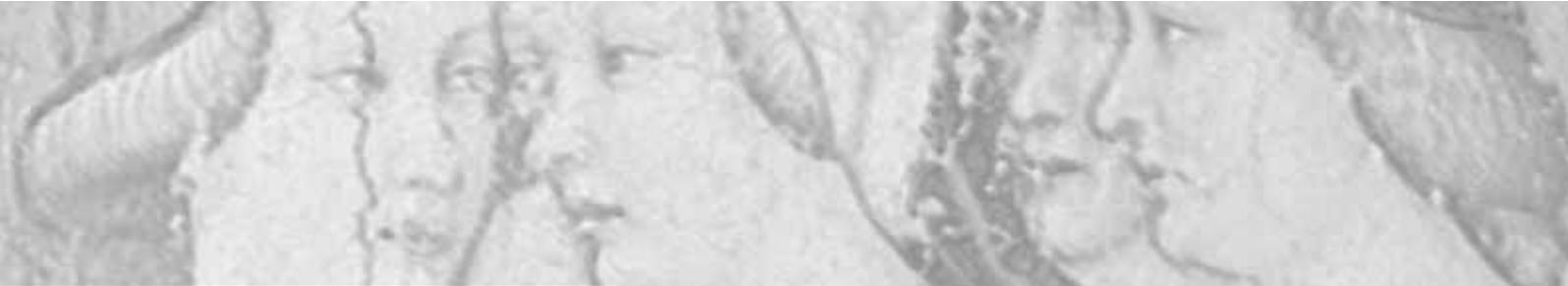
Il tema della "mediazione" tra Dio e l'anima è ripreso ancora con notevoli considerazioni sul tema delle opere, che sembra precorrere in modo evidente analoghe considerazioni luterane:

*"Un'anima che si salvi per fede senz'opere, un'anima che sia sola nell'amore, che niente tralasci di fare a causa di Dio, a cui non si possa insegnare niente, a cui niente si possa togliere né dare e che non abbia affatto volontà" (pp.139-141).*

*"Quest'anima, dice Amore, non compie più opere né per Dio, né per sé e neppure per il suo prossimo, come è già stato detto; se vuole, le faccia Dio, che le può fare; e se lui non vuole, a lei non importa né dell'uno né dell'altro: essa è sempre in un unico stato. Dunque in quest'anima c'è il raggio della divina conoscenza, che la trae fuori da se stessa senza di lei, in una divina pace piena di rapimento, sostenuta da un accrescimento d'amore affluente all'altissimo Geloso, che le dà in ogni luogo magistrale libertà. Geloso? Dice quest'anima. Geloso lo è veramente! Ciò appare chiaro dalle sue opere, che mi hanno derubata di tutta me stessa e mi hanno messa nel piacere divino, senza di me. E tale unione nella pace completa mi lega e mi rilega, per mezzo della suprema altezza della creazione apparecchiata dall'essere divino, da cui io prendo essere e che è essere. Quando quest'anima, dice Amore, è così tratta fuori di sé senza di lei, da Dio per lei, è opera divina; né mai ci fu opera di carità fatta da corpo umano che raggiungesse, né potesse raggiungere, tale opera" (p.309).*

L'anima giunge ad uno stato di grazia che coincide con la perfetta libertà che è anche la perfetta solitudine:

*"O Amore, dice ragione, quando tali Anime sono nella giusta libertà del puro Amore? Quando non hanno alcun desiderio né alcun sentimento né, mai, alcun affetto dello spirito; infatti tale abitudine le asservirebbe, in quanto è troppo lontana dalla pace della libertà, nella quale poca gente si concede dimora. Così non fanno, dice Amore, cosa alcuna che sia contro la pace del loro essere interiore, e accettano in pace le disposizioni d'amore. Le persone che sono così, hanno tale pienezza da avere in sé, senza*



*mendicarlo al di fuori di sé, il sole divino, per cui possono serbare purità di cuore. E nessun altro tranne loro, dice Amore, ha conoscenza del più; e se non ne avessero conoscenza, dovrebbero andar mendicando il meno, ma così non potrebbero avere quel che le soddisfa. Tali anime sono sole in ogni cosa, e comuni in ogni cosa, perché non perdono la libertà del loro essere, qualunque cosa avvenga. Poiché proprio come il sole ha la chiarezza di Dio, ed illumina tutte le cose senza prenderne in sé alcuna impurità, così tali anime hanno il loro essere da Dio e in Dio, senza prendere in sé impurità, qualunque cosa vedano o odano al di fuori di loro” (p.205).*

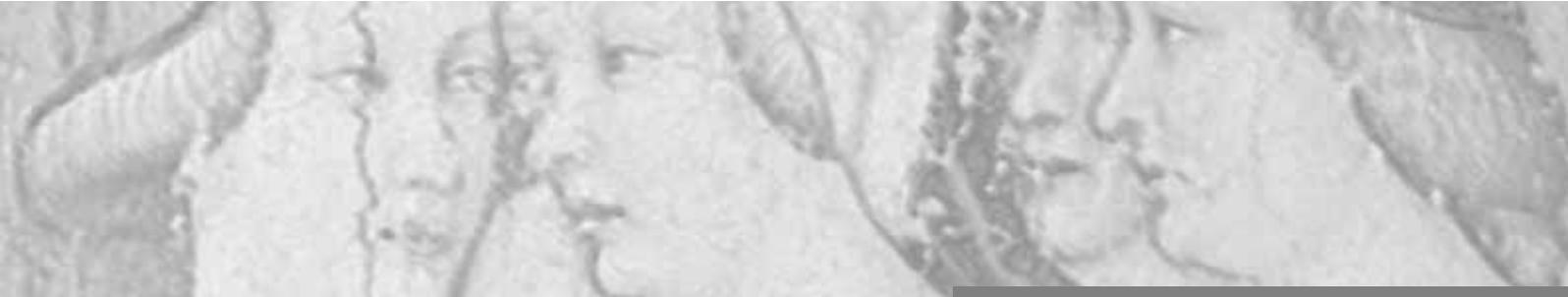
Volendo seguire la tematica dell'*anima-imago*, che sembra il nucleo centrale del *Miroir*, dobbiamo proporre alcune considerazioni sulla natura dell'immagine.

Il problema del riconoscimento dell'uso filosofico dell'immagine non si esaurisce nel riconoscimento, pur importante, della essenziale metaforicità del linguaggio filosofico in non poche delle sue parole fondamentali. Il problema ha una portata speculativa più radicale e passa attraverso la costituzione ontologica dell'uomo come essere finito. Se l'immagine è ciò che rinvia ad altro da sé, può essere compresa nei suoi limiti e nelle sue possibilità, ma anche nel continuo rinvio ad altro di cui è immagine. Dunque essa si definisce come struttura essenzialmente relazionale, ma al tempo stesso si sottrae, in quanto immagine, all'indeterminatezza di un puro essere in relazione. Se ogni immagine è relazione, non ogni stare in relazione è immagine.

Solo una relazione che sia espressiva di altro da sé può essere chiamata immagine. Ma ancora non ogni espressione è immagine, bensì solo quella che istituisce un peculiare rapporto di somiglianza e dunque di ineliminabile alterità con ciò che essa vuole esprimere. L'andare insieme dell'identico e del diverso, nel fenomeno espressivo, è quindi la condizione della possibilità del proporsi dell'immagine.

Il problema era già stato posto, ovviamente, da Platone. Se nel *Gorgia* l'immagine è definita come ingannevole, anzi è proprio lo strumento per ingannare,<sup>(20)</sup> nel *Timeo* rinvia al modello perfetto dell'artefice, anzi “vi è assoluta necessità che questo mondo sia ad immagine di qualcosa”.<sup>(21)</sup>

Questo comporta delle differenze fondamentali anche nella stessa ontologia. Se partiamo dalla ambivalenza platonica del concetto di immagine, la stessa ambiguità vediamo trasferita sul piano dell'ontologia, divisa tra una concezione mimetica ed una metessica. Se dalla seconda dipende una evidente visione panteistica, dalla prima deriva, invece, una visione trascendente. Anche in Agostino abbiamo questa ambivalenza. La concezione mimetica si esplicita nel concetto di creazione dal nulla, dove il nulla della creazione può essere inteso sia come nulla preesistente all'atto della creazione, sia come quel nulla che impegna Dio nell'atto creatore, perché il creato non proviene dall'essenza ma dal potere divino: col primo nulla si salva l'onnipotenza, col secondo la trascendenza. La dialettica dell'immaginismo agostiniano segue però due versanti abbastanza diversi: uno discensivo che segna la demarcazione tra create e creato ed uno ascensivo-conoscitivo, in cui se si pensa all'anima umana come immagine della verità



assoluta, la si pensa nella differenza e nella sproporzione, dunque in una istanza mimetica, adeguata ad una concezione creazionistica. Ma se l'anima umana è partecipe della potenza divina, è capace di illuminazione, cioè di cogliere la verità soltanto separandosi dalle realtà mutevoli e contingenti, che sono non solo le cose ma anche la sua stessa natura di anima; allora la distanza tra l'anima e Dio si restringe fino ad annullarsi, perché, unendosi a Dio, l'anima diviene Dio, come essere e verità e amore infinito. Una tale dottrina della partecipazione (metessi) costituisce la natura del misticismo della vacuità, che deve sacrificare l'uomo e la sua anima per accedere a Dio.

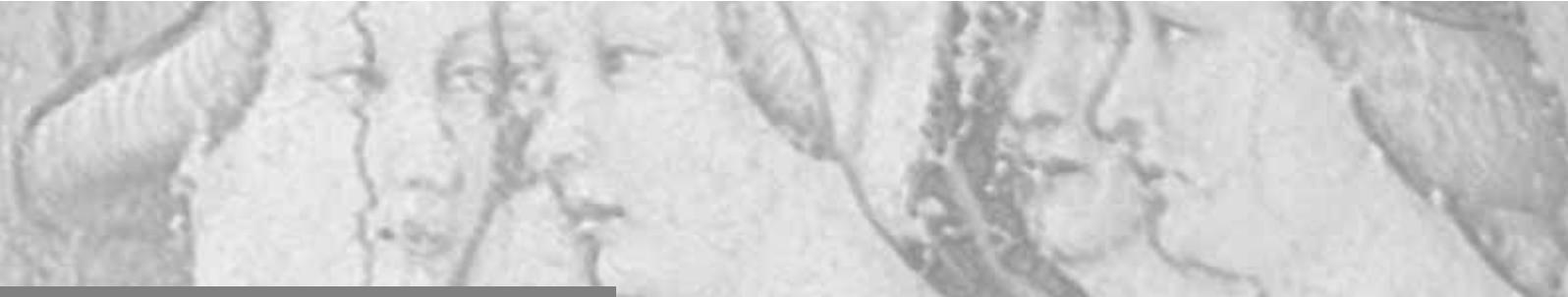
Misticismo della vacuità ci pare quello di Margherita, dove l'assoluta pienezza dell'essere delle creature è data solo dalla totale perdita delle loro caratteristiche individuanti; pienezza è perciò la pienezza dell'essere di Dio, limitato, fenomenicamente, solo dalle caratteristiche della finitudine creaturale.<sup>(22)</sup> Suonano dunque perfettamente consequenziali le affermazioni per cui le opere niente valgono a fronte della infinitudine divina; anche le responsabilità individuali sembrano essersi del tutto vanificate se l'anima è una con Dio e con la stessa volontà divina. Non si pone dunque il problema della colpa e della responsabilità: Dio è la fonte dell'essere e del bene e tutto in lui si identifica; anche la perfetta libertà è la conseguenza della totale nientificazione di essere, di volere, di conoscere.

In questo contesto ha un senso ben preciso la metafora della luce, che tante volte si ritrova nel *Miroir*, carica di significati teoretici e della possibilità di rinvii storici, per cui l'essenza divina senza uscire da sé né disperdersi, si partecipa alle anime create. Ciò vuol dire che l'anima trova in sé la verità trascendendo non soltanto la dispersione interiore (l'agostiniano *noli foras ire*), ma, anche e soprattutto, la possibilità di superare la propria natura limitata, mutevole, colpevole, per tendere alla fonte stessa dell'essere del conoscere dell'amare. È un ritornare alla propria intimità che prevede ed esige il superamento di questa stessa manchevolezza e limitazione (*trascende te ipsum*).

Agostino aveva consegnato dunque al pensiero occidentale, complicata dalla dimensione del pensiero cristiano, l'ambiguità fondamentale presente nella concezione platonica di immagine, che è alterità e somiglianza, identità e differenza, che, se rinvia e sembra creare un ponte tra il mutevole e l'immutabile, d'altra parte, proprio per l'ambiguità di una dissimetria insanabile, allontana sempre più l'esempio dall'esemplato, il creatore dalla creatura.

Margherita sembra potersi inscrivere in pieno nell'ambito di queste riflessioni, anche se, con quell'attitudine tipicamente femminile a non sovradimensionare i problemi, sposta le sue considerazioni in un ambito quasi "cortese" dove l'Amore duella con la Ragione e l'anima umana ha come unica ambizione quella di unirsi alla fonte stessa, perenne e inesauribile, dell'amore divino che non conosce limiti, incertezze, cadute.<sup>(23)</sup>

*"In principio quest'anima visse di vita di grazia, grazia nata dalla morte del peccato. Dopo visse, dice Amore, di vita dello spirito, e questa vita dello Spirito è nata dalla morte della natura; ed ora vive di vita divina, la quale vita divina è nata dalla morte dello spirito.  
Questa anima che vive di vita divina è sempre senza se stessa. Eh per Dio,*



*dice Ragione, quando tale anima è senza se stessa? Quando è di se stessa? Quando, per sé, non è da nessuna parte, né in Dio né in sé né nel suo prossimo, ma piuttosto nell'annichilamento che quel Lampo opera in lei, appressandosi nel suo operare. [...] Se in queste parole avete udito trattare d'altra materia, dice l'Anima agli ascoltatori di questo libro, non vi dispiaccia se parlo poi di piccole cose, poiché farlo mi si addice, se voglio raggiungere lo scopo della mia impresa. Non certo, dice, per quelli che gran signori sono, bensì per quelli che non lo sono, ma lo saranno, e che tuttavia mendicheranno sempre, finché non lo saranno loro stessi" (p. 285).*

Sembra opportuno concludere proprio con l'immagine del mendico, che ricorre spesso nel *Miroir*. L'anima è mendicante perché è piccola e poca cosa, ma proprio la consapevolezza della sua mancanza, come *Eros* platonico figlio di *Poros* e di *Penia*, le consente di superare il suo "servaggio", il suo "smarrimento", tanto da "vedere il pulviscolo nel raggio di sole, grazie allo splendore del raggio e del sole. E quando tale sole, tale raggio e tali splendori sono nell'anima, il corpo non ha più debolezza, né l'anima timore" (p. 327).

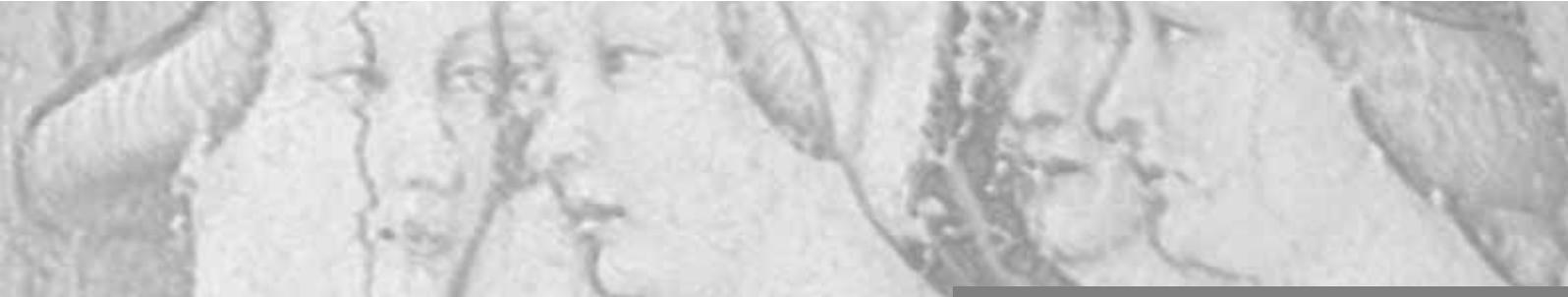
In questa dimensione dell'Amore l'anima supera anche la sua solitudine:

*"Quest'anima non ha conforto, né affetto, né speranza in creatura che Dio abbia creato in cielo e in terra, ma soltanto nella bontà di Dio. Tale anima non mendica, e non domanda niente a nessuna creatura. È la fenice, che è sola; poiché quest'anima è sola nell'Amore, il quale basta a se stesso" (p. 161).*

Nella mitologia antica, e poi nei bestiari medievali, la fenice, che rinasce dalle proprie ceneri, è unica nella sua specie. Il tema della solitudine non è marginale in Margherita e non ha carattere ascetico, bensì speculativo. Contro la dipendenza dal molteplice, dal sociale, per il quale l'uomo sarebbe costituito soltanto dai suoi rapporti con le cose e con le persone, per cui la coscienza sarebbe consegnata all'accidentale ed al precario, vi è l'affermazione di una vera e propria autonomia, di essere e di volere, dell'anima. La dimensione della teoreticità del misticismo di Margherita mira a stabilire l'essenza dell'anima, quel "fondo dell'anima" che è l'essenza e il fondo stesso di Dio, contro ogni dualismo, contro ogni alterità e molteplicità dei nessi e delle componenti. Perciò Margherita può scrivere che se l'anima è mendica non mendica niente da alcuna creatura, nel momento in cui nessuna cosa creata può entrare nella sua essenzialità che è piena dell'essenzialità divina.

## 7. CONCLUSIONE

Le istanze e lo spirito del *Miroir* percorrono come una vena sotterranea la storia della filosofia e della cultura, anche e soprattutto al femminile, sino a giungere direttamente al pensiero del secolo appena trascorso. Possiamo solo citare alcuni nomi significativi. Simone Weil, ad esem-



pio, morta in Inghilterra nel 1943, nel 1942 prese visione dell'edizione inglese del 1927, l'unica allora disponibile e ne citò e commentò alcuni passi. Il suo interesse risulta catturato dal tema della trasmutazione mistica e dall'annientamento, dal principio che il vero credere è essere ciò che si crede, dal tema del rimorso che è difetto d'amore.<sup>(24)</sup>

Anche Edith Stein, il cui percorso esistenziale e filosofico è ben conosciuto, nel suo considerare ogni anima immagine di Dio, sembra aver utilizzato le grandi tematiche del pensiero e della mistica medievali, in cui anche il pensiero di Margherita si iscrive a buon diritto.<sup>(25)</sup>

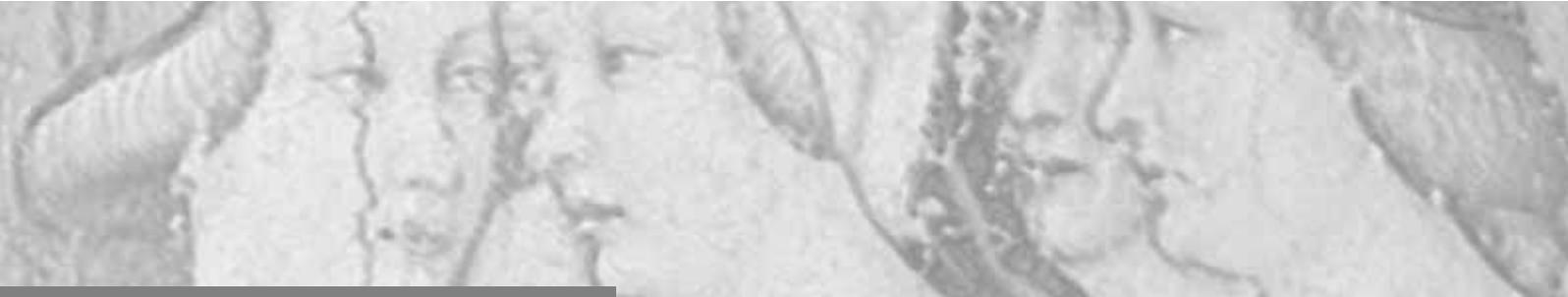
Hannah Arendt, nella tesi di dottorato, *Sul concetto di amore in sant'Agostino*, seguita da Jaspers ad Heidelberg e pubblicata nel 1926, analizza ampiamente i temi della libertà e della volontà, distinguendo due tipi di amore in Agostino: *l'appetitus* o *cupiditas*, che nasce dal desiderio per gli oggetti e per la nostra sopravvivenza, ha come orizzonte finale la morte, che ne segna i limiti ferrei. Il secondo tipo di amore, la *caritas*, anch'esso fondato sul desiderio, ma della vita eterna, è quel tipo di amore che ci mette in contatto con Dio; se il primo tipo di amore ha a che fare con il tempo, il secondo tratta direttamente con l'eternità.

Un'altra donna e un altro specchio: Luce Irigaray, psicoanalista belga, nel 1974, dopo aver pubblicato il suo primo lavoro, intitolato appunto *Speculum*<sup>(26)</sup> viene sospesa e allontanata dall'insegnamento. Ogni età ha le sue inquisizioni, al posto di Guglielmo Humbert c'è Jacques Lacan e il suo modo di intendere psicoanalisi e filosofia. L'opera della Irigaray, che è un classico del pensiero e della psicoanalisi al femminile, denuncia l'impossibilità per il pensiero occidentale di pensare il diverso; è l'eresia di una donna che ha scelto di pensarsi nel proprio sesso e che, a partire da questa posizione decentrata, interroga, da parte a parte, la nostra storia e il nostro sapere al fine di capire perché la differenza sessuale sia rimasta l'impensato del grande testo filosofico-politico del discorso occidentale; lavorare su un interrogativo così radicale e così trasformativo implica, necessariamente, lo scardinare ogni paradigma, ogni gerarchia precostituita, ogni confine, per stare dentro all'esperienza viva, concreta del reale. Anche della Irigaray si può dire quello che è stato detto della Porete: la sua opera è la sua vita, perché niente, forse, potrebbe farla conoscere meglio, perché niente altro potrebbe riceverla così pienamente.<sup>(27)</sup>

## N O T E

- (1) Per le notizie biografiche su Margherita si veda: R. GUARNIERI, *Margherita Porete e il suo "Miroir des simples âmes"*, in *Lo specchio delle anime semplici*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI), 1994. Si tratta della prima versione italiana commentata con testo mediofrancese a fronte e versione trecentesca italiana in appendice, che contiene la prefazione storica di R. Guarnieri e il commento di M. Vannini, la traduzione è di G. Fozzer. Le citazioni sono tratte da questa edizione, a cui si rinvia anche per le indicazioni bibliografiche complete. È importante anche l'edizione del testo latino, contenuta nel vol. LXIX del *Corpus Christianorum: MARGARETAE PORETE, Speculum simplicium animarum*, a cura di P. VERDEYEN, Turnholti, Tipographi Brepols Editores Pontifici, 1986. In questa edizione si avanza l'ipotesi che la versione in latino sia stata eseguita proprio durante la vita di Margherita e che essa abbia contribuito in maniera decisiva ad una migliore comprensione del testo francese, il cui vocabolario e sintassi presentano in più occasioni seri problemi. Per tutte le citazioni dal *Miroir* ci serviremo dell'edizione sopra indicata, che verrà di seguito abbreviata con *Lo specchio delle anime semplici*.
- (2) L. RICHIR, *Margherite Porete, une âme au travail de l'Un*, Editions Ousia, Paris 1998, p.41. D'altronde Luigi IX, per la cronaca nonno dello stesso Filippo IV, aveva riccamente dotato, intorno alla metà del XIII secolo, il "Grand Béguinage" di Parigi, classico esempio di quei vasti e spesso potenti beghinaggi nel Nord della Francia e delle Fiandre, cioè della zona di Margherita, che erano teoricamente più o meno controllati dall'autorità ecclesiastica (vescovo, parroco, confessore), ma che, di fatto, godevano di vere e proprie autonomie (Cfr. R. GUARNIERI, *Margherita Porete e il suo "Miroir des simples âmes"*, in *Lo specchio delle anime semplici*, pp.7-54).
- (3) A. BECK, *La fine dei Templari*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato 1992. Le principali tappe del processo furono: 1307: parte l'inchiesta pontificia (il papa era Clemente V, Bertrand de Got, arcivescovo di Bordeaux, iniziatore del papato avignonese, di fatto sotto il totale controllo di Filippo il Bello); 1308-1310: cominciano gli arresti e le torture dei monaci, i sequestri degli enormi beni, mobili e immobili, dell'ordine e le prime condanne a morte; 1311-12: nel corso del concilio di Vienne, a cui partecipa anche Filippo il Bello, l'ordine viene sciolto, per decreto papale, ed assimilato a quello dei Gerosolimitani, che sono obbligati al pagamento di una somma enorme; 1314: Giacomo di Molay, generale dell'Ordine, viene arso sul rogo sull'isola della Senna, vicino a Notre-Dame con gli altri più importanti capi dell'Ordine, giustiziati per ultimi, dopo le centinaia di esecuzioni avvenute negli anni precedenti. Nello stesso anno muoiono Clemente V e lo stesso Filippo il Bello: inizia la leggenda della "maledizione" dei Templari.
- (4) Per tutte le notizie sul processo e sull'analisi delle carte processuali, di proprietà di due ministri di Filippo il Bello e passate successivamente agli Archivi parigini, cfr. R. E. LERNER, *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Age*, Berkeley-Los Angeles- Londra 1972. La cronaca secentesca è di Henri d'OUTREMAN, *Histoire de la Ville et Comté de Valenciennes*, Douai 1639, ristampa 1978.
- (5) Cfr. *Lo specchio dell'anime semplici le quali stanno in volontà e desiderio. Edizione della versione trecentesca in volgare italiano* (ms. Riccardiano 1468) a cura di R. GUARNIERI, pubblicata in appendice al *Miroir*, di cui si è appena detto (Ediz. Paoline, Cinisello Balsamo 1994).
- (6) Per quanto riguarda la fortuna e la diffusione del testo cfr. U. HEID, *Studi su Margherita Porete e il suo "Miroir des simples âmes"*, in *Movimento religioso e mistica femminile nel Medioevo*, a cura di P. DINZEL-BACHER- D. R. BAUER, edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1993, pp.129-244. Nella stessa miscellanea cfr. anche M. VANNINI, *Sulla mistica e il femminile*, pp.5-22, interessante per le osservazioni di metodo sulle relazioni tra misticismo e dimensione della femminilità.
- (7) R. GUARNIERI, *Il movimento del libero spirito. Testi e documenti*, in "Archivio Italiano per la storia della Pietà, IV, Roma, Edizioni di Storia e di letteratura, 1965, pp.350-708, pp.501-636 per il testo.

- (8) *Speculum animarum simplicium*, a cura di P. VERDEYEN, Turnolt, Brepols, 1986 (Cfr. anche nota 1). Per ogni altra informazione si rinvia alla *Nota bibliografica* compresa nell'ediz. San Paolo, pp.107-116.
- (9) Si vedano, a tal proposito, le opere di Eckhart: *Commento alla Genesi*, ed. it. a cura di M. VANNINI, Marietti, Genova 1989; *Commento al Vangelo di Giovanni*, ed. it. a cura di M. VANNINI, Città Nuova, Roma 1992 e *Sermoni tedeschi*, a cura di M. VANNINI, Adelphi, Milano 1985. Per quanto riguarda in dettaglio i rapporti tra il grande mistico ed il *Miroir* si rinvia alle note, sempre a cura di Vannini, dell'ediz. italiana già citata.
- (10) Cfr. *Lo specchio delle anime semplici*, p.74.
- (11) Cfr. *Lo specchio delle anime semplici*, pp.44-45. Per Jacques Lefèvres cfr. G. SANTINELLO, *Studi sull'umanesimo europeo*, Antenore, Padova 1974.
- (12) Per l'utilizzo della cosiddetta lingua materna in relazione alla dimensione del femminile vedi anche L. MURARO, *Lingua materna e scienza divina*, D'Auria, Napoli 1995.
- (13) Cfr. K. RUH, *L'amore di Dio in Hadewijch, Mechtild di Magdeburgo e Margherita Porete*, in *Temi e problemi della mistica femminile trecentesca*, Todi 1983, pp.48-85 anche per le osservazioni sulla lingua, oltre che per le tematiche. ID., *Meister Eckhart, teologo, predicatore, mistico*, tr. it. a cura di M. VANNINI, Morcelliana, Brescia 1989 ( su Margherita cfr. cap. 7: *Meister Eckhart e la spiritualità delle beghine*, pp. 141-170.
- (14) A. AGOSTINO, *De civitate Dei*, X. 2.
- (15) Cfr.: C. BERUBÈ, *Amour de Dieu chez Duns Scot, Porete, Eckhart*, in *Via Scoti. Metodologica ad mentem Joannis Duns Scoti. Atti del Congresso Scotistico Intenazionale, Roma 9-11 marzo 1993*, a cura di L. SILEO, Edizioni Antonianum, Roma 1995, pp.51.76.
- (16) Cfr. *Lo specchio delle anime semplici*, pp.73-74.
- (17) Le citazioni dei passi sono tratte dallo *Specchio delle anime semplici*, nell'edizione già citata. I rinvii alle pagine sono direttamente nel testo, per evitare di appesantire con ulteriori note. Il fatto che alcuni manoscritti riportino anche questa sorta di approvazione ecclesiastica, sta ad indicare, secondo alcuni studiosi, il *sensus ecclesiae* di Margherita, che non contrasta con le affermazioni di autonomia ricorrenti nel libro (p.499).
- (18) "Nella parola la donna tenta di gridare la sua differenza, come testimoniano i verbali di interrogazione delle mistiche tra XIV e XV secolo. Abbandonarsi alla parola di Dio significa per la donna assumere una funzione mediatrice che non è quella della passività. Anche gli uomini, che intervengono nella veste di confessori e direttori spirituali, si lasciano turbare ed entrano anche loro in quel nuovo territorio della parola totale, affettiva, in grado di sintetizzare sentimento ed intelletto inventata dalla donna, nella quale essa, la donna, è domina e signora. Questa cooperazione di uomini e donne è una tappa importante nell'elaborazione dell'espressione dell'analisi di sé. La parola di terzi, il filtro del confessore, che elude il pericolo di un'autarchia troppo spinta, si fa garante della parola femminile; è stata sottolineata a ragione l'importanza di questa relazione bilaterale, elemento obbligato del discorso spirituale riconosciuto".Cfr. D. REGNIER-BOHLER, *Voci letterarie, voci mistiche in Storia delle donne. Il Medioevo*, a cura di G. DUBY- M. PERROT, Laterza, Roma-Bari 1990, pp.462-539.
- (19) BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, III, 1, Quar. V, 303.
- (20) *Gorgia*, 234 c, d.
- (21) *Timeo*, 29, b, c, d. Il rinvio tra questi due passi è davvero puntuale e Platone sembra capovolgere, letteralmente, la sua prospettiva: anche i discorsi che nel *Gorgia* risultano "ingannevoli" nel *Timeo* sono "verosimili".

- 
- (22) Come è stato ben detto: “on rencontre déjà chez Guillaume de Saint Thierry cette fusion de la mystique de l’Amour avec la Métaphisique de l’Etre” (Cfr.: *Le Miroir des simples âmes anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d’amour*, traduit de l’ancien français par C. LOUIS-COMBET, Millon, Grenoble 1991, p.18).
- (23) Inserita a buon diritto nella linea tematica della letteratura cortese, che conoscerà alla fine del XIV la grande figura di Christine de Pisan (cfr. G. MACCHIA, *La letteratura francese*, Mondadori, Milano 1987, vol. I, pp. 218-221), la scrittura di Margherita si può accostare alla musica di Philippe de Vitry (1291-1361) e alla sua *Ars Nova*, dove la tecnica medievale del mottetto (dal francese *mot*) conosce nuova ispirazione (Cfr. *Storia della musica*, a cura di A. HUGUES - G. ABRAHM, Feltrinelli-Garzanti, Milano 1991, vol. III, pp.9-16). La comprensione dell’opera di Margherita può trarre giovamento anche dalla lettura di J. HUIZINGA, *L’autunno del Medioevo*, Newton Compton, Roma 1992, in particolare, per quanto riguarda suggerimenti di metodo, dei due capitoli conclusivi, intitolati *L’immagine e la parola* e *La parola e l’immagine*.
- (24) S. WEIL, *Quaderni*, vol. IV, a cura di G. GAETA, Adelphi, Milano 1993.
- (25) E. STEIN, *Am Kreutz vermält. Meditationen*, Zurigo, 1984, p.61.
- (26) L. IRIGARAY, *Speculum. L’altra donna*, traduzione italiana a cura di L. MURARO, Feltrinelli, Milano 1975.
- (27) Per la Irigaray cfr.: *Psicoanalisi al femminile*, a cura di S. VEGETTI FINZI, Laterza, Roma-Bari 1992. L’articolo dedicato è di G. BUZZATTI, *Luce Irigaray. L’eretica*, Ivi, pp. 354-391.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE PER MARGHERITA PORETE

Testo di riferimento fondamentale è: R. GUARNIERI, *Margherita Porete e il suo "Miroir des simples âmes"*, in *Lo specchio delle anime semplici*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI), 1994. Si tratta della prima versione italiana commentata con testo mediofrancese a fronte e versione trecentesca italiana in appendice, che contiene la prefazione storica di R. Guarnieri e il commento di M. Vannini; la traduzione è di G. Fozzer. Le citazioni sono tratte da questa edizione, a cui si rinvia anche per le indicazioni bibliografiche complete. È importante anche l'edizione del testo latino, contenuta nel vol. LXIX del *Corpus Christianorum: MARGARETAE PORETE, Speculum simplicium animarum*, a cura di P. VERDEYEN, Turnholti, Tipographi Brepols Editores Pontifici, 1986. In questa edizione si avanza l'ipotesi che la versione in latino sia stata eseguita proprio durante la vita di Margherita e che essa abbia contribuito in maniera decisiva ad una migliore comprensione del testo francese, il cui vocabolario e sintassi presentano in più occasione seri problemi.

### Sono particolarmente interessanti anche questi saggi recenti:

C. BERUBE', *Amour de Dieu chez Duns Scot, Porete, Eckhart, in Via Scoti. Methodologica ad mentem Joannis Duns Scoti. Atti del Congresso Scotistico Internazionale*, Roma 9-11 marzo 1993, a cura di L. SILEO, Edizioni Antonianum, Roma 1995, pp. 51-76.

A. HOLLYWOOD, *The souls as virgin wife: Mechtild of Margdeburg, Margarete Porete and Meister Eckhart*, University of Notre Dame Press, Notre Dame/London 1995.

U. HEID, *Studi su Margherita Porete e il suo "Miroir des simples âmes"*, in *Movimento religioso e mistica femminile nel Medioevo*, a cura di P. DINZELBACHER- D. R. BAUER, edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1993, pp. 129-244. Nella stessa miscellanea cfr. anche M. VANNINI, *Sulla mistica e il femminile*, pp. 5-22, interessante per le osservazioni di metodo sulle relazioni tra misticismo e dimensione della femminilità.

K. RUH, *L'amore di Dio in Hadewijch, Mechtild di Magdeburgo e Margherita Porete*, in *Temie problemi della mistica femminile trecentesca*, Todi 1983, pp.48-85 anche per le osservazioni sulla lingua, oltre che per le tematiche.

IDEM, *Meister Eckhart, teologo, predicatore, mistico*, tr. it. a cura di M. VANNINI, Morcelliana, Brescia 1989 (sui rapporti tra Margherita ed Eckhart cfr. cap. 7: *Meister Eckhart e la spiritualità delle beghine*, pp. 141-170).

L. RICHIR, *Margherite Porete, une âme au travail de l'Un*, Editions Ousia, Paris 1998.

M. VANNINI, *L'esperienza di Margherita Porete*, in *Mistica e Filosofia*, Piemme, Casale Monferrato 1996, pp. 21-33.



## LA LEGGENDA NERA DI ELEONORA D'AQUITANIA

MARIA GRAZIA CAENARO

Liceo Classico "A. Canova" - Treviso

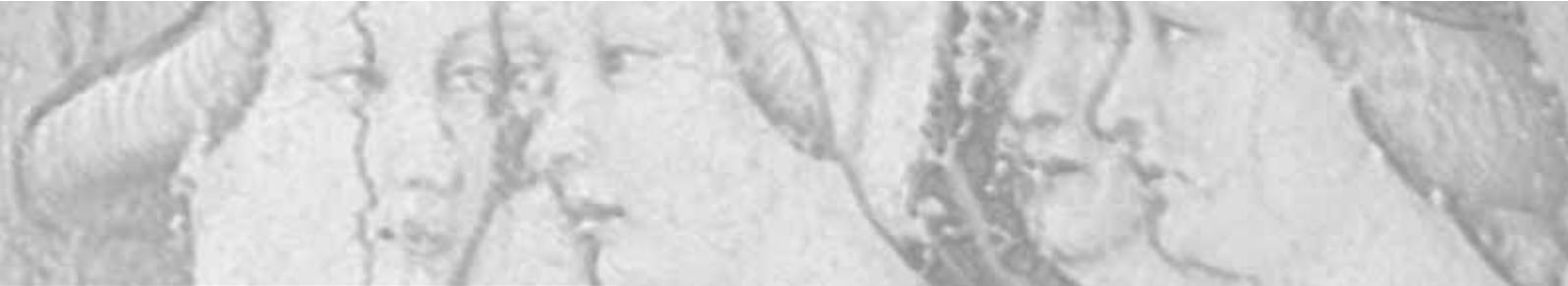


Aliénor, duchessa d'Aquitania e contessa del Poitou, irrompe sulla scena della storia nel luglio del 1137 quando, quindicenne di già leggendaria bellezza e cultura, educata alla raffinata corte occitana, sposa nella Cattedrale di Bordeaux Luigi, figlio del re di Francia, di un paio d'anni più anziano e consacrato a Reims nel 1131, quindi destinato a succedere al padre sul trono dei Capetingi dopo che l'improvvisa morte del fratello maggiore lo aveva strappato agli studi nella scuola di Notre Dame e alla vita monastica cui era incline (e d'altra parte riservata comunemente ai figli cadetti).

Si trattava naturalmente di un matrimonio politico combinato; infatti Guglielmo X, il padre di Aliénor, colto da violenta malattia mentre si recava pellegrino a S. Jacopo di Compostela per far penitenza di una vita dissipata e sregolata, sentendosi prossimo a morire aveva inviato, come l'obbligo di vassallo gli imponeva, un messaggero al suo sovrano, il re di Francia Luigi VI, affidando alla sua protezione le due figlie- non aveva infatti figli maschi- e offrendo la mano della maggiore, Aliénor appunto, per il giovane erede al trono: sperava così di proteggere e conservare alla sua discendenza i vastissimi feudi della famiglia. La proposta fu prontamente accettata per suggerimento dell'Abate di S. Denis, fedele e ascoltissimo confessore del re, e ottenne l'approvazione del Consiglio dei Baroni del Regno.

I vantaggi del matrimonio erano evidenti: i feudi che Aliénor ereditava portandoli in dote al marito erano più vasti dei possedimenti dei Capetingi (sostanzialmente circoscritti all'Ile de France e al territorio di Orleans); si estendevano infatti dalla Loira ai Pirenei, dall'Atlantico all'Allier e al Massiccio centrale (diciannove degli attuali distretti): un quarto della Francia, e proprio la sua parte più fertile, più opulenta per commerci e di cultura più vivace.

Alle nozze, celebrate fastosamente in Aquitania, seguì l'investitura ducale e comitale a Poitiers, dove gli sposi furono raggiunti dalla notizia della morte del re di Francia; Aliénor e Luigi si affrettarono quindi a raggiungere Parigi nella loro nuova condizione di sovrani a pieno titolo.



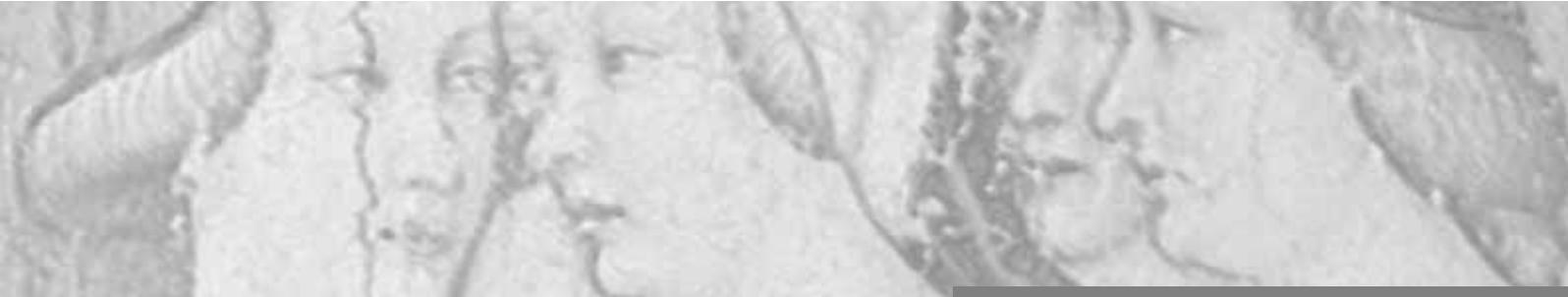
Il matrimonio era stato dunque frettolosamente combinato, ma iniziava sotto i migliori auspici per l'evidente attrazione reciproca dei due giovani: l'unione pareva quindi garantire sicura discendenza alla dinastia capetingia. In occasione del rito Aliénor, ormai Elianor, da moglie devota donò a Luigi un prezioso vaso di cristallo che porta incisa nel supporto d'argento la dedica: "Elianor Ludovico regi", attualmente conservato al Louvre.<sup>(1)</sup> Ma soprattutto Luigi era straordinariamente preso dalla bellezza e dal fascino di Eleonora: di folle amore e di amore eccessivo che infiammò il giovane sovrano già al primo incontro il giorno stesso delle nozze parlano infatti le cronache del tempo. Della bellissima regina di Francia definita concordemente *perpulchra* dalle cronache, celebrata dai trovatori fino a suscitare la furiosa gelosia di Luigi, restano ben poche immagini: in una vetrata della Cattedrale di S. Pierre a Poitiers è raffigurata di profilo, devotamente inginocchiata ai piedi della Croce, in un affresco della Cappella di S. Radegonda a Chinon è il personaggio centrale di una cavalcata di evidente significato simbolico; con più aderenza alla realtà parrebbe ritratta nel monumento funebre collocato nella navata centrale dell'Abbazia di Fontevraud, dove Eleonora morì a 82 anni, nel 1204.

Nel *gisant* di terracotta policroma, di poco posteriore alla morte, i tratti della regina non appaiono alterati dall'età ma conservano una purezza immune dal tempo e tutta la figura esprime dignità e maestà: se questa idealizzazione può essere conforme alla concezione medievale dei "due corpi del re", le cronache attribuiscono tuttavia a Eleonora una bellezza eccezionale fino in età avanzata.

A fianco di Eleonora nel monumento sepolcrale non giace Luigi di Francia, ma il secondo marito, Enrico II Plantageneto re d'Inghilterra, discendente di Guglielmo il Conquistatore attraverso Matilde l'Imperatrice (una nipote del re normanno, rimasta vedova dell'imperatore di Germania Riccardo V, aveva infatti sposato il duca angioino Goffredo il Bello).

Intorno a questi due matrimoni che la fecero due volte regina, di Francia e d'Inghilterra, si dipana dunque la vita straordinariamente intensa e avventurosa, "tutta guerre e viaggi", dice una cronaca del tempo, di questa "donna incomparabile che tutte superò per intelligenza e per bellezza" (registrano gli Annali di Fontevraud); ma anche eccezionalmente dotata di autorevolezza, capacità di governo e ambizione, qualità tipicamente maschili. "Aquila d'oro" la dissero interpretando il nome Aliénor come *omen*, e anche "aquila bispertita", a due teste e dalle due corone, che stende un'ala sulla Francia e l'altra sull'Inghilterra: nell'araldica che proprio allora si stava affermando appunto l'aquila, come già nei tempi antichi, è simbolo di regalità. Ma soprattutto Eleonora era per i contemporanei "l'aquila d'oro del patto infranto" annunciata dalle profezie di Merlino e alimentò quand'era ancora in vita una 'leggenda nera' perché tutti i suoi atti vennero interpretati come sistematiche violazioni del codice culturale vigente.

Nove cronache contemporanee contengono scarse notizie su Eleonora (in una storiografia compilata da uomini scarso è ovviamente lo spazio riservato alle donne, anche se fuori del comune); sono tutte opere composte da uomini di Chiesa (i letterati del tempo) improntate a un misoginismo che vede nella donna una creatura del diavolo o una maga e che raffigura le protagoniste - o le comparse - della storia contemporanea assumendo a modello personaggi negativi della storia e della letteratura antica (Eleonora è Messalina, Elena, ma anche Didone, Arianna, Frine).<sup>(2)</sup> L'interpretazione del personaggio è spesso viziata anche da preconcetti politici (per la maggior parte le cronache sono infatti inglesi) o da cortigianeria. La cronaca più



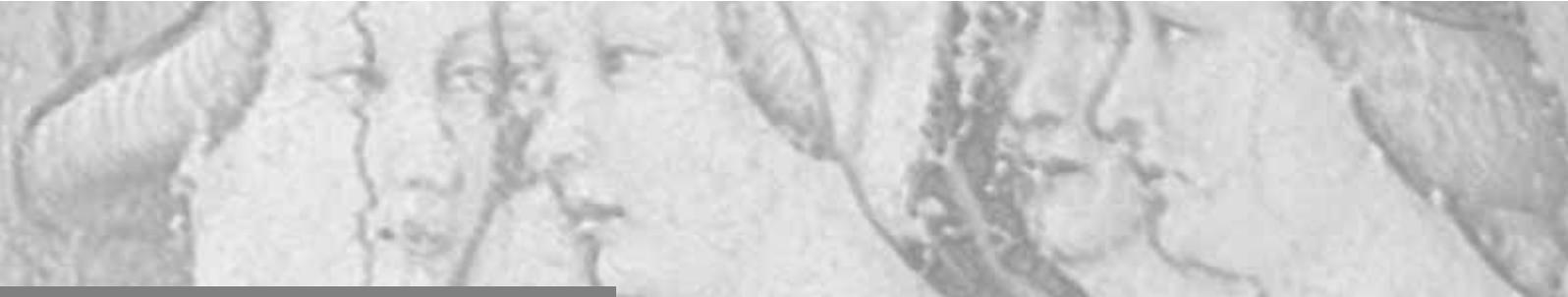
prudente è quella di Giovanni di Salisbury - futuro abate di Chartres e filosofo, testimone diretto degli eventi più significativi del tempo di Eleonora - che non indulge a malignità ma usa spesso enigmatiche formule di preterizione. Ma anche silenzi e reticenze delle cronache contemporanee offrono spunto a interpretazioni successive malevole o a fantasiose invenzioni, come si vede nel riapparire di Eleonora nella letteratura e nella tradizione popolare del Rinascimento inglese e poi nell'età romantica e vittoriana. La letteratura francese l'ha invece riscoperta come antesignana del femminismo (anche queste sono evidentemente interpretazioni forzate); lo storico Michelet la assimila a Melusina, la donna-serpente che trasmette il potere, terribile nella vendetta; anche secondo il bretone Markale la fata della tradizione pittavina ha i connotati storici della "due volte regina".

Dunque Eleonora si fissa nell'immaginario collettivo come "l'aquila dal patto infranto", e il patto due volte violato è naturalmente quello feudale e coniugale. Ma c'è da chiedersi se di questa violazione Eleonora sia stata responsabile o piuttosto vittima: la cronaca di Ralph de Diceto giustamente sottolinea che Eleonora fu separata da Luigi per il divorzio voluto dal re, da Enrico per la quasi ventennale prigionia impostale proprio dal marito; anche lo storico Duby si domanda se la regina sia da biasimare o da celebrare; e del resto, osserva, poiché è noto che le profezie sono ambigue, Eleonora potrebbe essere stata annunciata non come autrice, ma vittima di due rotture del patto.

È quindi opportuno riconsiderare con qualche attenzione la storia dei due matrimoni e dei due patti violati.

Il primo matrimonio di Eleonora dura quindici anni; e sono anni turbolenti, segnati anche da eventi eccezionali. Luigi, mite e alieno da ambizioni, porta guerra per le insistenze della moglie agli irrequieti vassalli del Poitou che rivendicavano autonomie comunali, ai feudatari dello Champagne e perfino ai signori del Tolosano indipendente su cui Eleonora vantava diritti come discendente in linea paterna di Filippa, l'ultima sovrana. Sono guerre crudeli e senza esito in cui Luigi non dà particolare prova di coraggio ed energia, deludendo la regina e attirandosi la condanna della Chiesa. È infatti Eleonora in questo periodo l'unica ispiratrice della politica di Luigi VII che ha allontanato dal ruolo di consigliere Suger, abate di S. Denis, e rifiuta ogni interferenza alla madre Adelaide di Savoia che credeva di poter educare e formare alle sue responsabilità la giovanissima nuora. Conseguenze disastrose per i rapporti con i feudatari ha anche il matrimonio della sorella di Eleonora, Petronilla, che appoggiata dalla regina, dopo aver seminato a corte discordia e rivalità tra i fratelli del re, pretende di sposare un anziano conte per il quale proprio Eleonora ottiene l'annullamento delle prime nozze.

Intanto affiorano anche incomprensioni e difficoltà di convivenza tra i due coniugi, così diversi per personalità e lontani per educazione e abitudini: Eleonora era gaia e amante del lusso e dei divertimenti - musica, poesia, giochi, cavalcate, cacce -; Luigi era invece austero, introverso, religiosissimo; parlavano perfino lingue diverse: la lingua d'oc lei, la lingua d'oïl lui; e naturalmente la corte di Parigi era diversissima da quella di Bordeaux e soprattutto di Poitiers in cui Eleonora era stata allevata tra lussi e raffinatezze. Ma in particolare l'attesa di continuo delusa dell'erede maschio che continuasse la dinastia dei Capetingi acuiva i problemi della coppia reale; si mormorava che Eleonora fosse sterile, colpa naturalmente gravissima. Poi all'improvviso il miracolo: durante le solenni celebrazioni per consacrare il coro di S. Denis,

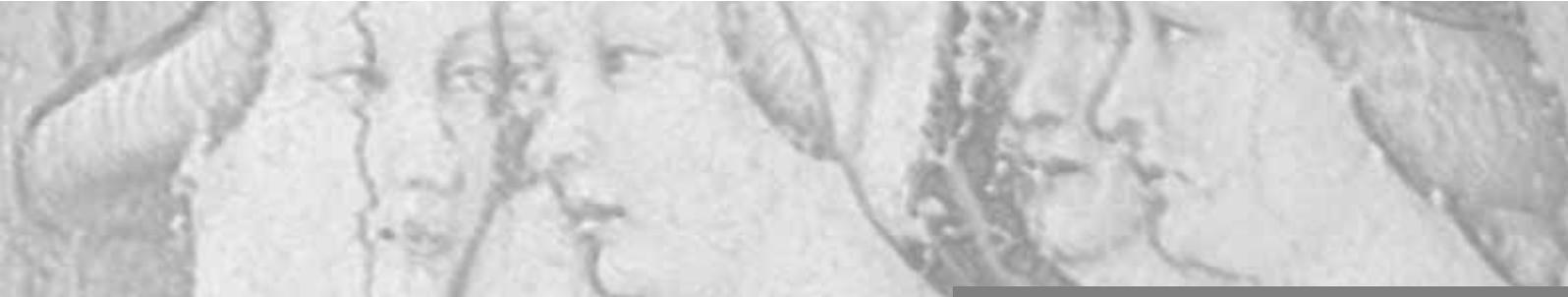


fatto realizzare dall'Abate Suger secondo una nuova concezione che inaugura l'arte gotica, avviene l'incontro tra Eleonora e Bernardo di Chiaravalle che promette alla regina afflitta e umiliata la maternità tanto desiderata in cambio dell'impegno di Luigi a far cessare le guerre contro i vassalli. Infatti nel 1145, sette anni dopo il matrimonio, nasce una figlia, Maria, futura duchessa di Champagne, erede del gusto raffinato e dell'amore per la poesia della madre.

L'anno dopo Luigi, pentito per le brutalità perpetrate in guerra e ansioso di espiare le sue colpe, infiammato dalla predicazione di Bernardo si fa crociato a Vézelay e pochi mesi più tardi (siamo nel 1147) parte per i luoghi santi (II crociata). Ma geloso e sempre "puerilmente innamorato della moglie" porta con sé Eleonora con un fastoso seguito. Il fallimento della crociata verrà imputato da alcune cronache proprio alla presenza delle donne e alla loro immoralità: di certo, ascetismo e ardore guerriero mal si conciliavano con i lussi e con le frivolezze della regina e delle mogli dei baroni trapiantate al campo crociato. Anche Eleonora aveva preso la croce a Vézelay assieme al marito; di qui la leggenda che a capo di un drappello di donne come lei vestite da Amazzoni abbia partecipato agli scontri.<sup>(3)</sup>

In realtà la spedizione non era stata ben organizzata e Luigi non aveva capacità di stratega: accolto infatti benevolmente dall'ambiguo Manuele Comneno a Costantinopoli, dove può darsi che Eleonora sia rimata affascinata dai lussi e dalle delizie orientali, rifiutando i consigli dell'ospite prosegue la marcia in Anatolia con l'imperatore germanico Corrado III, la cui armata sarà poco dopo decimata dai Turchi; avanza quindi da solo verso il Meandro e qui subisce il disastro di Laodicea, forse anche per colpa di un vassallo di Eleonora che, richiamato dalla regina di cui era il confidente e il favorito, non era rimasto a sorvegliare il passo tra le montagne.

Altri sospetti alimenta, durante la sosta ad Antiochia, l'incontro di Eleonora con lo zio paterno Raimondo, poco più anziano di lei e naturalmente bellissimo e perfetto cavaliere, cui l'avrebbe affidata il padre partendo pellegrino per Compostela.<sup>(4)</sup> Raimondo suggerisce dunque al re di Francia di non attaccare direttamente Gerusalemme e propone ai Crociati di aiutarlo prima in altre operazioni militari contro il Sultano: la riconquista di Edessa, un attacco in forze ad Aleppo per spezzare la morsa turca che attanagliava gli stati latini. Ma il re di Francia di nuovo respinge ogni consiglio. Sembra che Raimondo volesse trattenerne con la forza Eleonora per ricattare Luigi e costringerlo ad assecondare i suoi piani. Ma si disse perfino che la regina fosse consenziente (in realtà intuitiva probabilmente la validità strategica della proposta dello zio); e non è escluso che Raimondo intendesse farla divorziare dal re di Francia per combinarle un altro matrimonio più conveniente ai suoi calcoli politici. A incesto fra Eleonora e Raimondo consumato durante la settimana di sosta ad Antiochia alludono due cronache un po' più tarde della crociata con parole ambigue ("Zio e nipote andarono troppo oltre"). In questa occasione la regina avrebbe pubblicamente dichiarato che considerava nullo il matrimonio con Luigi per incesto, dati i loro stretti rapporti di parentela. Il re, inorridito, era disposto a cedere, ma i baroni si opposero sostenendo che sarebbe stata un'onta insopportabile se il re di Francia si lasciasse strappare la moglie o si faceva abbandonare da lei. Comunque Luigi costrinse Eleonora a seguirlo mandando i suoi armati a prelevarla con la forza e la spedizione si rimise in viaggio verso i luoghi santi. Naturalmente fioriscono le leggende sulle sregolatezze della regina anche durante le operazioni militari:<sup>(5)</sup> le vengono attribuiti infatti molti amanti tra i Crociati e i Saraceni e addirittura un progetto di fuga con il Saladino a seguito di un repentino, reciproco

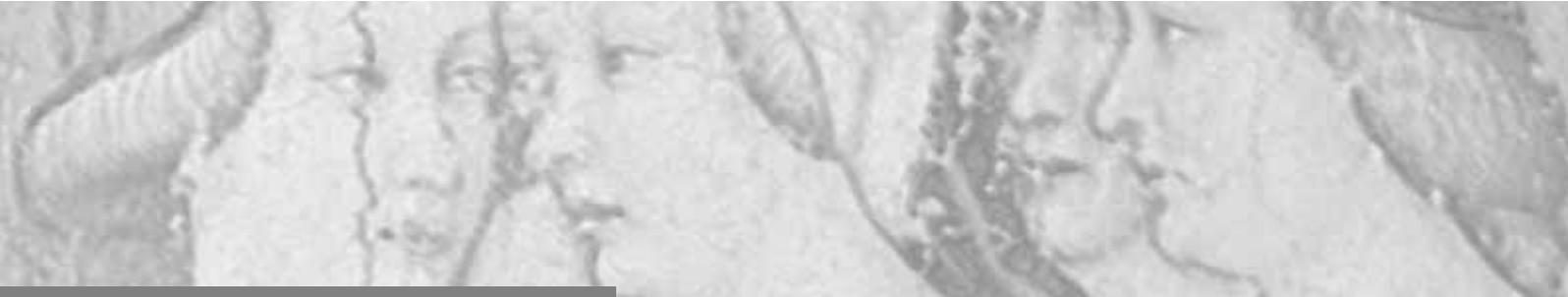


innamoramento senza essersi mai visti ('l'amore di lontano' dei trovatori, nato sentendo ciascuno esaltare la bellezza e la cortesia dell'altro): in realtà il Saladino aveva allora soltanto tredici anni. E proprio sentendo decantare la bellezza di Eleonora da pellegrini provenienti da Antiochia il trovatore provenzale Jaufré Rudel, principe di Blaia, si sarebbe invaghito di lei e per vederla avrebbe preso la croce e affrontato i rischi del lungo viaggio per mare verso Gerusalemme. Sbarcato morente per una misteriosa malattia che lo aveva colto durante la navigazione, si spense tra le braccia dell'amata fatta pietosamente accorrere dagli amici, come racconta la leggenda ripresa anche dalla nota ballata di Carducci: e appunto Eleonora si celerebbe dietro il nome della Contessa di Tripoli.

Il ritorno dalla Crociata della coppia reale, dopo il fallimento dell'impresa, avvenne su due navi diverse e fu molto avventuroso; infatti l'imbarcazione su cui era Eleonora fu catturata dai Bizantini per reclamare un riscatto e la regina, liberata dal normanno re di Sicilia, raggiunse un porto dell'isola due mesi dopo lo sbarco in Calabria del re Luigi che aveva proseguito di lì il viaggio per via di terra. Anche Eleonora riprese il cammino, ma era sfinita e malata, tanto che fu necessaria una lunga sosta a Montecassino perché potesse riprendersi e proseguire il viaggio attraverso l'Italia. A Frascati, per sollecitazione del Papa Eugenio III che li ospitò trattandoli amorevolmente come figli, Eleonora e Luigi rinnovarono solennemente e pubblicamente le promesse nuziali e fu di nuovo consumato il matrimonio sotto un padiglione sontuoso fatto predisporre dal pontefice. L'anno dopo (1150) Eleonora dà alla luce una seconda figlia, Alice, che sposerà il conte di Blois.

Sembrava ritornato l'accordo nella coppia regale. Invece due anni dopo, nel Concilio dei Baroni, per suggerimento del sinodo dei prelati riunito a Beaugency presso Orléans, i feudatari forzarono Luigi a dichiarare nullo il matrimonio con Eleonora perché contratto tra parenti entro il quarto grado di consanguineità (la Chiesa proibiva le unioni tra congiunti fino al settimo grado). Eleonora fu accusata inoltre di essere sterile e di tenere avvinto il re con arti diaboliche e poiché il folle amore del sovrano era prodotto da sortilegi, si disse che era necessario allontanasse immediatamente lo sguardo da Eleonora per non continuare a subire danno (è la concezione arcaica del *fascinus*).

La rottura era stata certamente voluta da Eleonora che non nascondeva ormai la sua insofferenza per il marito ("un monaco alla corte di Parigi", diceva con scherno), più volte tentata ma sempre procrastinata: erano in gioco infatti i suoi possedimenti che, secondo il diritto d'Aquitania, le sarebbero stati restituiti in caso di divorzio o di vedovanza; la decisione del ripudio fu presa dunque solo un anno dopo la morte dell'abate Suger che durante la crociata e anche in seguito aveva raccomandato al re pazienza e prudenza; si disse però che Luigi non tollerava più le infedeltà di Eleonora. Una cronaca descrive la sorpresa e la disperazione della regina alla notizia del ripudio: quando le fu comunicata l'umiliante decisione del Consiglio dei Baroni, leggenda vuole che si sia mostrata nuda ai vassalli chiedendo quale difetto avesse la sua persona per non piacere più al re e se nel suo corpo vedessero quello del diavolo. Eleonora protestava per l'affronto ricordando anche la sua discendenza da Carlo Magno e la parentela con il re di Francia sia per parte di padre che di madre: con bella incongruenza dato che l'annullamento del matrimonio assumeva a pretesto proprio la consanguineità.



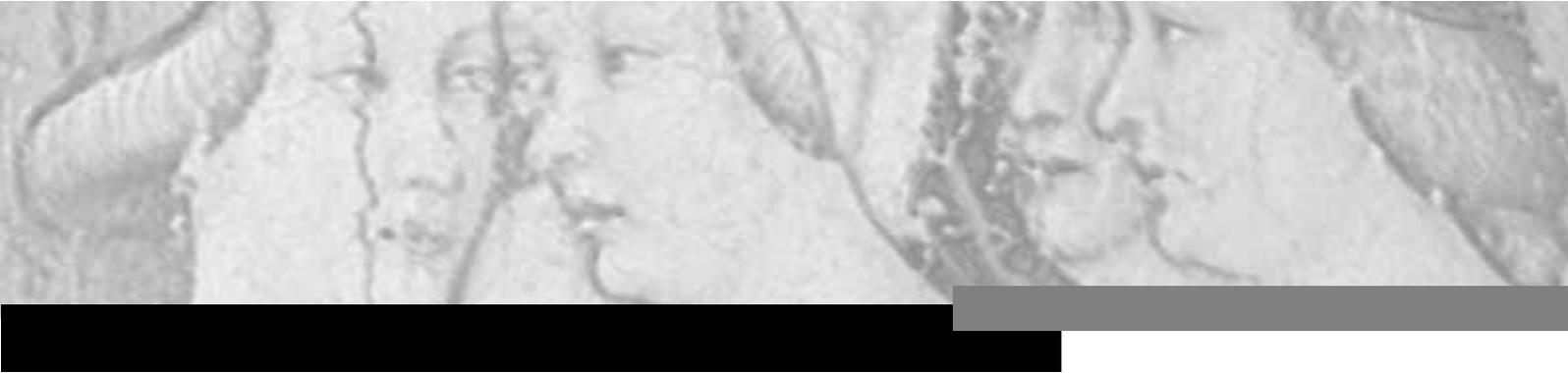
Può darsi che Eleonora, come Aloisia trent'anni prima, considerasse ormai il matrimonio imposto per convenzione un carcere (e del resto anche l'amore cortese tanto caro a Eleonora era incompatibile con l'unione coniugale: è la concezione espressa nei *Lais* di Maria di Francia) e desiderasse d'ora in poi seguire le ragioni del cuore nei rapporti amorosi; o forse era risoluta ad amministrare personalmente le terre tornate di sua proprietà.

Ma non c'è posto nella società del tempo per la donna senza protezione maschile, sottratta alla giurisdizione di un marito, padre o fratello. Scampata a due tentativi di rapimento in poche settimane nel viaggio da Orleans al Poitou ad opera di pretendenti avidi della sua dote (il conte di Blois e il figlio sedicenne del re d'Inghilterra, Goffredo), a due mesi dal divorzio Eleonora sposa inaspettatamente a Poitiers Enrico II Plantageneto, al quale secondo le cronache aveva offerto la propria mano e i beni dotali già prima dell'annullamento delle prime nozze; l'aveva conosciuto e ammirato infatti l'anno prima a Parigi alla corte di Luigi quando con il padre Goffredo era venuto a rendere al re di Francia l'omaggio feudale per i possedimenti continentali di Angiò e Normandia.

Enrico, di dieci anni più giovane di Eleonora, di indescrivibile bellezza secondo le cronache del tempo, energico, attivo, già padre a vent'anni di due bastardi allevati con ogni cura nella sua casa, può darsi abbia ispirato nella duchessa un vero sentimento e non solo un desiderio di rivalsa contro Luigi che vedeva ora ridotti i suoi domini e pericolosamente aumentati quelli del suo vassallo la cui autorità si estendeva ormai ininterrottamente su tutta la costa atlantica dalla Normandia alla Guascogna. Eleonora ed Enrico celebrarono a maggio a Poitiers matrimonio e investitura ducale senza chiedere il consenso al sovrano di cui entrambi erano vassalli e nonostante l'opposizione di Goffredo, siniscalco del regno, che, raccontano alcune cronache, aveva messo in guardia il figlio da una donna che violava il giuramento di fedeltà al suo sovrano (colpa gravissima per l'etica feudale) e che era già entrata nel suo letto (non è precisato se durante il soggiorno dell'anno precedente a Parigi o ancora prima durante la Crociata cui anche Goffredo aveva partecipato a fianco di Luigi come suo vassallo).

Di nuovo dunque un'accusa di incesto di secondo grado che evoca le mitiche colpe di Ippolito o Edipo. In realtà Goffredo era già morto nel 1150 o 1151 ed è impossibile che abbia ostacolato il matrimonio del figlio. Una ballata in lingua d'oc celebra probabilmente proprio la nuova unione di Eleonora e ben interpreta l'atmosfera di gioia e di entusiasmo che circondò l'evento, soprattutto perché si allentava la stretta della corona di Francia su territori che aspiravano a larghe autonomie anche dai propri signori (Eleonora concesse infatti alcune libertà comunali a singole città, come ricorda l'iscrizione di una lastra marmorea collocata al centro della piazza principale di Poitiers).

Dopo il matrimonio Eleonora divide attivamente il potere con il marito, spostandosi in continuazione con lui da un castello all'altro e dai possedimenti continentali all'Inghilterra: la corte era infatti itinerante e numerose residenze reali erano allestite per accoglierla; inoltre vassalli e monasteri erano tenuti a fornire ospitalità ai loro signori e al seguito. Enrico ed Eleonora ricevettero la corona reale nel 1154 a Westminster dopo il breve regno di Stefano di Blois; da allora Eleonora sostituì nell'amministrazione Enrico che era continuamente in guerra per domare ribellioni o estendere i suoi possedimenti, dall'Inghilterra a Quercy, dalla Normandia alla frontiera della Scozia, e che manifestava un'ambizione sempre più insaziabile e una concezione del potere dispotica e accentratrice.



Eleonora è sempre sulla scena pubblica nonostante le ripetute gravidanze: accusata di sterilità dai Baroni di Francia, dà infatti a Enrico in pochi anni otto figli di cui cinque maschi: Guglielmo (1153-1156, l'unico morto bambino); Enrico, "il re giovane" (1155-1183); Riccardo (1157-1199); Goffredo (1158-1186); Giovanni (1166-1216): genera quindi dieci figli in vent'anni e di questi quattro saranno re (ma solo due di tanti nati sopravvissero alla madre).

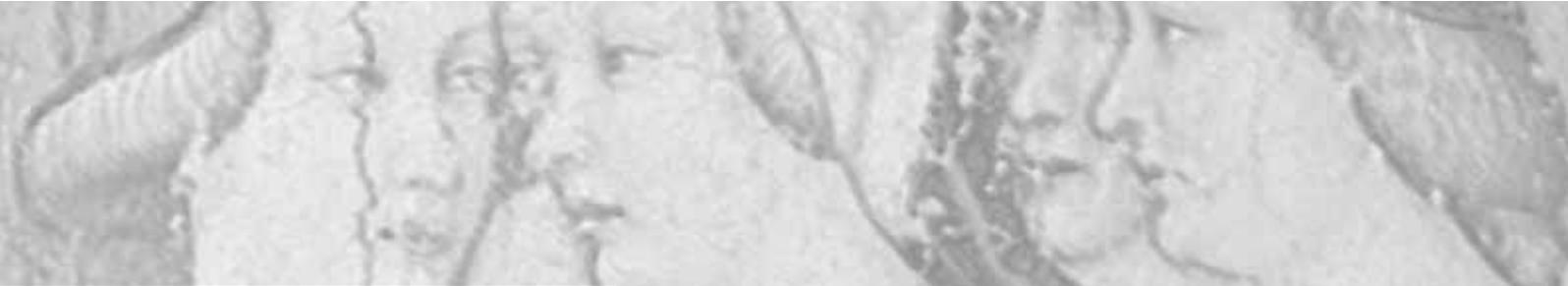
Luigi di Francia non era stato altrettanto fortunato: si era risposato infatti nel 1154 con Costanza di Castiglia, ma solo nel 1165 dopo due femmine gli nacque l'erede maschio, Filippo Augusto, dal terzo matrimonio con Adele di Champagne.

Ma pochi anni dopo la nascita dell'ultimogenito Giovanni si fanno evidenti i segni della crisi del secondo matrimonio di Eleonora. L'anno cruciale è il 1170, quando Eleonora mette i figli contro il padre incitandoli a farsi nominare eredi e sostenendoli nelle loro rivendicazioni. Il sovrano è costretto a cedere: Enrico, il "Re giovane", quindicenne, è associato al trono e sposa Margherita di Francia, terzogenita di Luigi VII; Riccardo, tredicenne, ottiene l'investitura per i possedimenti della madre sul continente; a Goffredo, attraverso il matrimonio con Costanza di Bretagna, viene garantito quel ducato continentale. Giovanni che aveva cinque anni rimase "senza terra" e benché risarcito in seguito da Riccardo con un ricchissimo matrimonio inglese, coverà un rovinoso rancore contro i fratelli maggiori. Di nuovo si delinea dunque la colpa di Eleonora, la rottura del patto così gravida di conseguenze per i Plantageneti e per i rapporti tra Francia e Inghilterra.

Nello stesso anno l'autorità di Enrico riceve un altro duro colpo con l'assassinio nella Cattedrale di Canterbury dell'arcivescovo Tommaso Becket che era stato amico personale del re e suo compagno di lussi e di piaceri; nominato cancelliere del re, abile diplomatico alla Corte di Francia (aveva negoziato per il "Re giovane", di cui aveva curato personalmente l'educazione, il matrimonio con la figlia di Luigi VII), dopo aver abbracciato il sacerdozio e dopo la designazione ad arcivescovo per scelta del re, Becket conduceva una vita austera e difese ostinatamente la "libertas" della Chiesa contro le pretese di Enrico di nominare i vescovi e di disporre dei beni dei prelati alla loro morte, rifiutando le Costituzioni di Clarendon. Ormai in aperto disaccordo con il suo signore, aveva trascorso sei anni da esule in Francia, ponendosi sotto la protezione del re e appellandosi al Papa che suggeriva diplomazia e prudenza.

Perdonato da Enrico (ma la riconciliazione non fu suggellata dal bacio rituale), l'arcivescovo torna in Inghilterra a dicembre del 1170, sempre inflessibile nella sua linea intransigente anche se consapevole di andare incontro alla morte, come dichiara nella predica di Natale. Pochi giorni dopo sarà trucidato nella Cattedrale da quattro cavalieri - sicari del re, si disse - trafitto sull'altare sotto gli occhi del suo segretario Giovanni di Salisbury. Successivamente Enrico giurò, nella "Penitenza di Avranches", di non aver ordinato ai suoi vassalli l'empia esecuzione che continuò tuttavia a venirgli imputata mentre la tomba del martire, canonizzato già tre anni dopo la morte, divenne meta di pellegrinaggi e fu visitata anche dal re di Francia accompagnato da Enrico in lacrime.<sup>(6)</sup>

L'arcivescovo era stato protetto da Matilde, madre di Enrico, che però morì nel 1167, quando il contrasto si stava facendo più aspro. Non è chiaro invece l'atteggiamento di Eleonora che al tempo dell'uccisione si trovava in Francia dove ormai risiedeva stabilmente da qualche anno per sorvegliare i possedimenti continentali; ma in seguito, deformando la realtà, si insinuò il

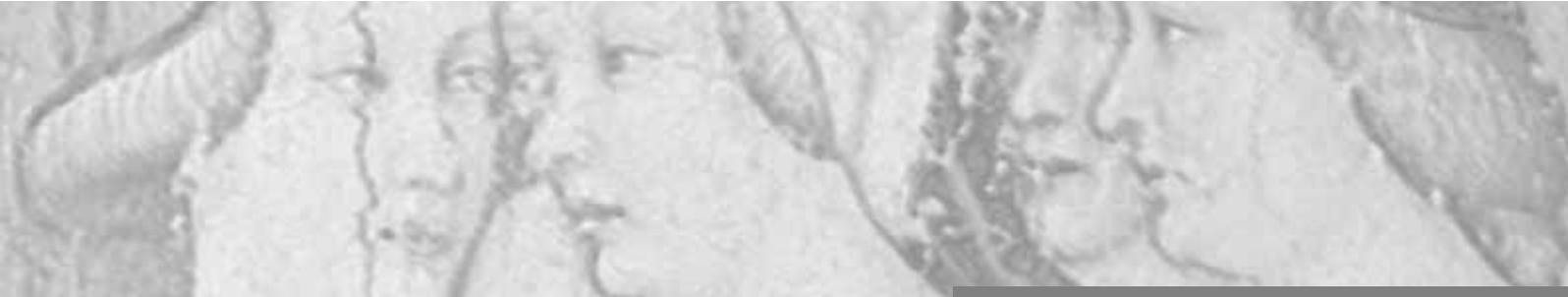


sospetto che proprio Eleonora avesse fatto uccidere l'Arcivescovo perché proteggeva una giovane amante del re, Rosamunda (e addirittura l'avrebbe salvata da morte, racconterà Tennyson).

La rottura fra Enrico ed Eleonora diventa definitiva nel 1173, quando la madre si schiera ancora più risolutamente e apertamente con i due figli maggiori ribelli, Enrico e Riccardo, e con il cadetto Goffredo contro il marito che di fatto continuava a trattenere per sé il potere e le rendite dei possedimenti nominalmente assegnati ai figli. L'inaudita ribellione suscita l'ira del Vescovo di Rouen, in Normandia, che minaccia la scomunica contro Eleonora, causa di rovina, se si ostina a rimanere separata dal marito cui è dovuto rispetto e obbedienza, e a voler smembrare il corpo del regno mettendo i figli contro il padre, la loro stessa carne. Ma incurante delle minacce e dell'interdetto del Vescovo, Eleonora consiglia a Enrico di mettersi sotto la protezione del suocero, il re di Francia, e a Parigi lo raggiungono anche i fratelli. Enrico II risponde con la guerra contro i figli e contro il re di cui era vassallo. Eleonora è sorpresa presso Chartres dagli uomini del re d'Inghilterra mentre in abiti maschili (l'abbigliamento scandaloso imputato in seguito anche a Giovanna d'Arco) cerca di raggiungere Parigi per affidarsi alla protezione del suo primo marito; immediatamente rinchiusa sotto stretta sorveglianza nel castello reale di Chinon, viene poi trasferita in Inghilterra e tenuta praticamente prigioniera a Windsor e in altri castelli fino alla morte di Enrico, per diciassette anni. Qualche tempo dopo la cattura di Eleonora, i figli fecero atto di sottomissione a Enrico e gli resero l'omaggio feudale come vassalli.

Sembra che il marito volesse ripudiare la regina, adducendo a pretesto la consanguineità (il grado di parentela tra Enrico ed Eleonora era in effetti uguale a quello tra Luigi ed Eleonora), ma dovette desistere per la minaccia di scomunica; forse sperava che Eleonora si ritirasse in convento per essere libero di contrarre un nuovo matrimonio, si mormorava con Alice di Francia, promessa al figlio Riccardo e allevata secondo l'uso in Inghilterra, ma sedotta bambina dal futuro suocero che progettava di generare da lei una nuova discendenza e di diseredare i figli di Eleonora.

La leggenda attribuisce però la rottura definitiva con Enrico e la prigionia di Eleonora a una efferatezza dettata dalla gelosia della regina: la moglie in disgrazia avrebbe fatto morire la giovane amante del re, Rosamunda di Clifford, figlia di un suo vassallo, che il sovrano teneva nascosta in un 'labirinto' presso Woodstock; Eleonora era penetrata nel palazzo con l'inganno svolgendo un gomitolo di seta o seguendo un lunghissimo capello d'oro e, sorpresa la rivale nella camera da letto, le aveva imposto di togliersi la vita con la spada o con il veleno, o secondo un'altra cronaca l'aveva fatta svenare da una megera nella stanza satura di vapore dopo averla denudata e averle attaccato rospi al seno. Il racconto, pieno di altri particolari raccapriccianti, compare in una "Cronaca di Londra" del XIV sec. compilata da un anonimo chierico, zeppa di errori cronologici e di confusioni. In clima di riforma anglicana il cavaliere traditore di Rosamunda riceve un nome, Thomas, e viene naturalmente identificato con il "papista" Tommaso Becket. Una ballata anonima inglese della fine del '500, modellata secondo gli archetipi del mito e della fiaba, "Fair Rosamond", trasmette la leggenda della regina cattiva e della sua infelice rivale ripresa in seguito da Shakespeare, Dickens, Tennyson, che ispirò anche Schubert e Donizetti e il pittore Gabriele Rossetti.



L'esistenza storica di Rosamunda è certa, ma Eleonora probabilmente indusse - o costrinse - la rivale a ritirarsi in convento, dove morì nel 1177, come attesta una lapide con elegante epigramma in latino che definisce la favorita del re "rosa mundi non munda".

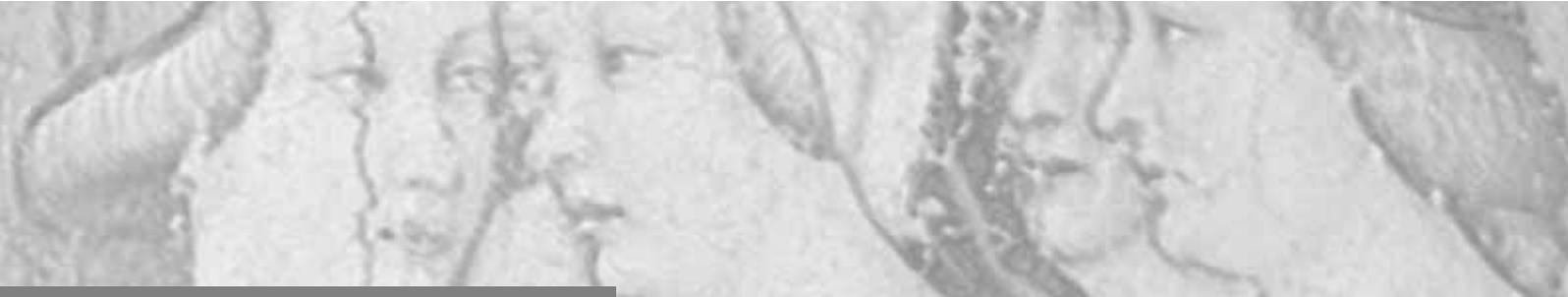
In realtà la regina, dice una cronaca, si vendicò del marito facendogli sollevare contro il Poitou che sostenne nella guerra contro il padre i figli ribelli. Il re, profondamente amareggiato dalla rivolta dei suoi più stretti congiunti, aveva fatto dipingere su una parete del Castello di Westminster un'aquila dilaniata a colpi di rostro e d'artigli da quattro aquilotti, di cui il più piccolo, aggrappato alla testa, pronto a strapparle gli occhi, e diceva che l'aquilotto più piccolo e più crudele era il suo ultimogenito, il più amato e il prediletto, Giovanni. Il primo nome nella lista di quelli che, dopo una breve tregua, ben presto tornarono a cospirare contro di lui, consegnata al re in punto di morte, era proprio quello del suo ultimo nato, Giovanni. La guerra era infatti ripresa perché Enrico non aveva mantenuto i patti con i figli; si avverava così una profezia che circolava da tempo: "Quando i leoncelli si desteranno, aggrediranno a morsi e unghiate il padre" (leone o leopardo è notoriamente l'animale araldico dei Plantageneti).

Nel 1189 Enrico, precocemente invecchiato e malato, sconfitto in battaglia dalle forze congiunte del giovane re di Francia Filippo Augusto e del figlio Riccardo (erano morti nell'83 il "re giovane" e nell'86 Goffredo), ormai incapace di reagire, muore nel castello di Chinon solo e abbandonato da tutti, anche da Giovanni, dopo trentaquattro anni di regno, derubato dai servi perfino degli abiti che indossava: scontava, dice una cronaca, la colpa d'aver fatto uccidere Becket e la discendenza degli Angiò da Melusina (la cui leggenda si diffonde in molte varianti proprio in questi anni); ma soprattutto era punito per l'incesto con Eleonora che era già stata del padre e per la bigamia con la legittima sposa di Luigi: quindi ancora Eleonora è apportatrice di rovina.

Neppure le ultime volontà del re morto furono rispettate: aveva disposto di essere tumulato in Inghilterra, fu invece sepolto nell'Abbazia di Fontevraud, nella contea d'Angiò, cui aveva fatto generose donazioni sia in omaggio alla zia paterna Matilde che vi era badessa, sia nell'intento di fare di quell'importante monastero un punto di riferimento comune per tutti i suoi domini, di qua e di là della Manica.<sup>(7)</sup>

Alla morte di Enrico Eleonora riebbe la libertà: il figlio prediletto Riccardo, accorso a Chinon appena informato della fine del re, diede ordine a Guglielmo il Maresciallo di raggiungere immediatamente la madre e di liberarla; ma l'avevano già fatto i suoi carcerieri e l'inviato del nuovo re la trovò nel Castello di Winchester in ottime condizioni, sempre molto bella e piena di dignità e maestà.

Nei diciassette anni di prigionia di Eleonora - dal 1173 al 1189 - tutti parlano di lei, enumerando i suoi torti, additandole a esempio di lussuria e tradimento, accusandola di essere seminatrice di discordie, biasimando la sua condotta sempre trasgressiva: esempio in negativo, dice Duby, di quella che era e doveva essere la regola di vita per le donne e il loro ruolo: spose secondo calcoli di utilità politica ed economica, madri prolifiche e tenute a inculcare nei figli rispetto e obbedienza per il padre, compagne pazienti e tolleranti degli eccessi dei mariti e anche delle loro infedeltà più clamorose, pronte a farsi da parte una volta esaurito il compito di assicurare una discendenza al casato o superata l'età fertile, sempre assoggettate alla tutela maschile o relegate in convento.



Secondo Duby conosciamo la condizione della donna nel XII sec. proprio attraverso la notorietà di Eleonora, regina e attivamente implicata nell'alta politica europea; e naturalmente la conosciamo proprio perché Eleonora non accetta la condizione patita in silenzio da tante donne anche d'alto lignaggio e perfino della sua famiglia, come Filippa di Tolosa, la nonna paterna relegata in convento da Guglielmo il Trovatore, o Giovanna, l'infelice figlia di Eleonora stessa che, vedova del re di Sicilia Guglielmo il Buono, aveva sposato Raimondo VI di Tolosa e, sfuggendo a un marito brutale e miracolosamente scampata alla furia dei feudatari ribelli, era andata a morire a Fontevraud assistita proprio dalla madre, o come Matilde, figlia di Folco re di Gerusalemme, che era stata tolta dal convento undicenne per farla sposare al figlio di Enrico Beauclerc e in convento a Fontevraud era rientrata, subito dopo la tragica fine del marito annegato nel naufragio dell'imbarcazione che portava in Inghilterra i figli del sovrano e tutti i loro giovani amici.

Se la storia del Medio Evo è costellata di figure femminili esangui e senza spessore, "null'altro che ombre" dice Duby, l'audace e volitiva personalità condanna Eleonora a diventare figura deformata di leggenda e personaggio di romanzo, mentre la verità storica restituita dagli studiosi attraverso ricerche specialistiche che non raggiungono il vasto pubblico non riesce a scalzare stereotipi fissati nell'immaginario collettivo.

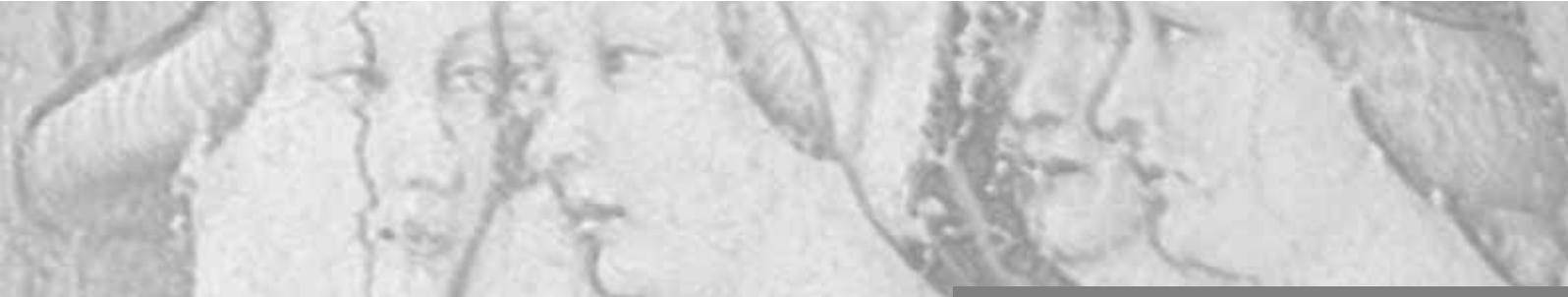
Così Eleonora è l'adultera e l'incestuosa per antonomasia, femmina folle, demonio, donna senza freni. Si diceva avesse ereditato la lussuria e la sregolatezza del nonno Guglielmo IX, il più antico dei trovatori, celebre per aver sottratto la moglie al conte Aimery de la Rochefoucauld e averla rinchiusa nella torre Maubergeonne nel suo palazzo di Poitiers, vivendo con lei *more uxorio* dopo aver costretto la legittima moglie Filippa e la figlia a ritirarsi in convento;<sup>(8)</sup> era addirittura dello stesso sangue della Dangerous, la sua amante, alla figlia della quale il Trovatore aveva fatto sposare il proprio figlio ed erede, padre appunto di Eleonora.

Cresciuta nelle raffinate corti del Sud allietate dai trovatori, che continuarono ad esservi accolti con favore anche da Enrico, avrebbe avuto per amante Bernard de Ventadour, il grande poeta di umili origini e precoce vocazione poetica di cui restano quattordici componimenti. Il trovatore, dopo la cacciata dal Limousin per aver insidiato la moglie del suo signore, si era rifugiato alla corte di Enrico II dove conobbe Eleonora: il suo biografo Ugo di Saint Clarc identifica dietro il *senhâl* "moz aimaz" con cui canta la sua dama proprio Eleonora, amata appassionatamente. Bernard per le sue pene d'amore si paragona a Tristano, amante della sposa del suo signore: l'identificazione con Eleonora era quindi spontanea.

Jaufrè Rudel, il poeta dell'amore di lontano, invaghito della contessa di Tripoli in Siria (forse una donna dello schermo), dedicò alcune canzoni a Eleonora di cui sarebbe stato l'amante: ma può darsi che la sua concezione dell'amore abbia piuttosto ispirato la leggenda di Saladino innamorato di Eleonora a Gerusalemme.<sup>(9)</sup>

Perfino il *Roman de Renard*, composto nell'ultimo quarto del XII sec., contiene probabilmente allusioni ai tradimenti della fedifraga Eleonora nel personaggio di Madame Hersaut e la parodia delle assemblee baronali che la giudicarono.

Forse parodico è anche l'intendimento di Andrea Cappellano nel suo famoso trattato dove Eleonora presiede le corti d'amore assieme alla figlia Maria di Champagne cui è dedicata l'opera, ponendo sottili questioni di etica amorosa e sentenziando con ragionamenti che qualcu-



no dice ispirati alla logica aristotelica: Eleonora colta, avida di ogni forma di sapere, avrebbe ascoltato infatti lezioni di filosofia nello studio di Notre Dame reso celebre da Sigeri di Brabante (che “leggendo nel vico dello strame sillogizò invidiosi veri”, dice Dante).

Anche le colte frequentazioni della ‘regina dei trovatori’ suscitano quindi sospetto in un tempo in cui il sapere è prerogativa maschile e la cultura laica delle donne è intesa come istigazione al male. Un ritratto olandese conservato al Museo di Vienna raffigura Eleonora in abiti sontuosi di corte con in mano un cartiglio simile a un libriccino o a un biglietto amoroso; ma già nel *gisant* di Fontevraud la regina tiene tra le mani un libro aperto ed è difficile non pensare alla volontà di connotare la regina come donna di sapere. Del resto alla colta Eleonora è dedicato il *Roman de Troie*, come alle vicende della regina si ispira *Erec e Enide* di Chrétien de Troyes, il primo romanzo di materia arturiana.

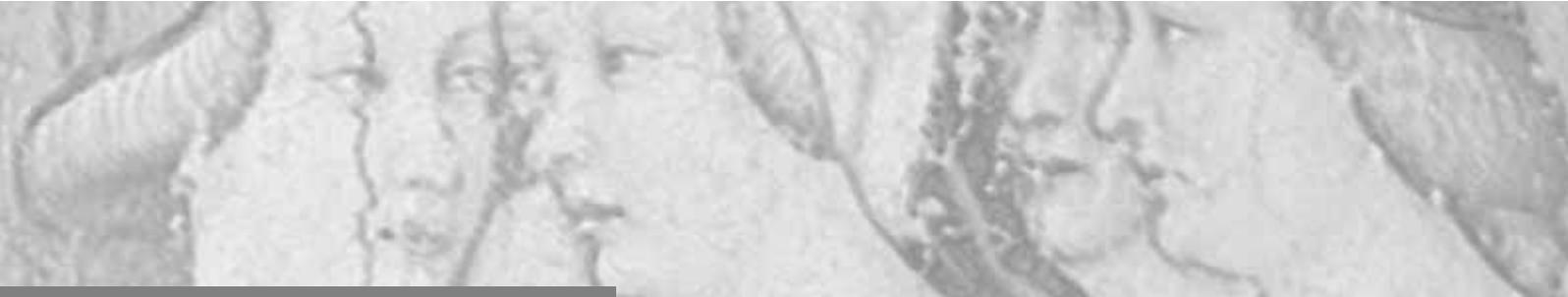
Eppure, dopo la morte di Enrico, Eleonora dà ancora prova di un’energia e una grandezza che mal si conciliano con le infamanti accuse e con le denigrazioni moltiplicatesi nel tempo della sua prigionia, alimentate dal suo fascino e dalla sua spregiudicatezza (ma cominciano ad apparire anche elogi della sua virtù e saggezza).

Proprio l’elogio della bellezza di Eleonora nel poemetto inglese che celebra il campione di cavalleria Guglielmo il Mareciallo, precettore e fedele compagno di Enrico II fino alla morte (ne aveva armato cavaliere il primogenito), poi devoto a Riccardo e che proprio Eleonora aveva un tempo riscattato dalla prigionia dei Lusignano, può aver ispirato la tradizione dell’adulterio con la regina da cui sarebbe nato Riccardo che compare in una celebre ballata inglese medievale: “La confessione di Eleonora malata”.

“L’aquila d’oro del patto infranto gioirà soprattutto del suo terzo parto”, annunciava la profezia di Merlino: Riccardo Cuor di Leone dunque, il terzo figlio maschio così caro alla madre che nelle lettere lo chiama *amatissimus*, così simile a lei nel fisico e nel carattere, nato a Oxford ma educato nei possedimenti materni tanto che era soprannominato ‘il pittavino’, poeta e incarnazione perfetta dell’ideale cavalleresco, combattente coraggioso, re d’Inghilterra per dieci anni (ma trascorse nell’isola solo pochi mesi e pare non conoscesse neppure la lingua inglese).

Forse Riccardo era come la madre eccessivo e ambivalente: alle sregolatezze sessuali (“vizi orrendi” confessava in pubblico nelle crisi di pentimento) alternava momenti di acceso misticismo (sembra avesse incontrato Gioachino da Fiore e nella consacrazione di Chartres riedificata dopo un incendio portò in processione le reliquie del velo della Vergine giunte dai luoghi santi, registrano le cronache della Cattedrale); era anche affascinato dall’Oriente come la madre, al punto da sognare di regnare assieme a Saladino su Gerusalemme (aveva progettato infatti di far sposare la sorella Giovanna al fratello del Saladino) o di fondare uno stato latino in Terra Santa e non tornare più in Inghilterra. Fra le ballate che consegnano alla leggenda l’eroe di tante straordinarie imprese, una canta che tutto quello che Riccardo fece fu a onore della madre.

L’anno dopo l’incoronazione, nel 1190, Riccardo parte per la III crociata assieme al re di Francia Filippo Augusto che era stato consacrato a Reims nel ‘79 e l’anno dopo a S. Denis alla morte di Luigi VII. Anni prima, al tempo della ribellione e della guerra contro Enrico, i due sovrani erano stati molto amici, poi i rapporti si erano fatti difficili in seguito al rifiuto di Riccardo di sposare la fidanzata Alice, sorella del re, secondo le voci correnti sedotta da Enrico II.



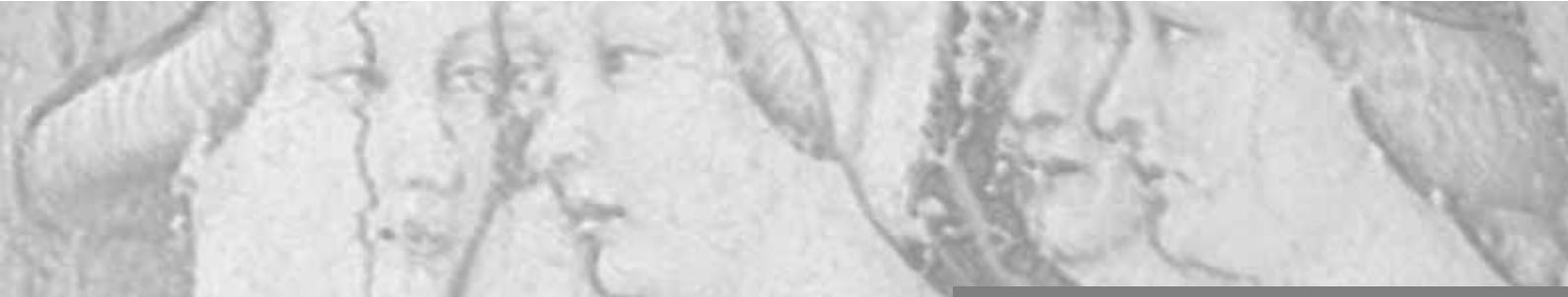
Partendo per la crociata Riccardo lasciava come reggente non il fratello minore Giovanni, della cui lealtà dubitava e a ragione, ma la madre Eleonora che improvvisamente lo raggiunse a Messina alla corte del re di Sicilia durante i preparativi per l'imbarco accompagnando la sposa che aveva scelto per lui, Berengaria di Navarra; le nozze saranno celebrate nel Castello di Colossi a Limassol nell'isola di Cipro e non daranno discendenza al re d'Inghilterra.

Anche la crociata "dei re" come la precedente "dei baroni" non ha esito felice per le rivalità tra i capi dell'impresa, ma per Riccardo che si affrettava a ritornare nel suo regno insidiato da Giovanni porta conseguenze incredibili: infatti, sulla via del ritorno la flotta viene sorpresa da una tempesta e il re è costretto a sbarcare in Istria; intercettato mentre tentava di raggiungere la sorella Matilde di Sassonia attraversando in incognito i territori di Leopoldo d'Austria (con cui aveva avuto contrasti sotto Acri e che aveva umiliato), tenuto per qualche tempo prigioniero in una rocca sul Danubio, è poi consegnato all'imperatore di Germania che per liberarlo pretende un riscatto di trentaquattro tonnellate d'argento (sei milioni di euro) e scrive a Filippo Augusto vantandosi d'averlo liberato "dal diavolo che guastava la terra di Francia".

Secondo la tradizione Riccardo fu riconosciuto dal menestrello Blondel da una canzone che cantava in carcere, in realtà fu Eleonora a scoprire la prigionia e a chiedere l'intervento del papa Celestino III in lettere che esprimono tutta la sua disperazione di madre e rivolgono una spietata critica alla diplomazia della Chiesa. Le suppliche furono inutili; allora Eleonora si diede a raccogliere il denaro necessario al riscatto chiedendo contribuzioni ai vassalli, imponendole ai ricchi monasteri, lottando contro l'indifferenza e l'inettitudine (o piuttosto il cinico calcolo) di Giovanni; poi portò personalmente la somma raccolta a Colonia in Germania affrontando un viaggio estenuante (aveva già 72 anni) e Riccardo ottenne la libertà in cambio di un formale atto d'omaggio all'imperatore di Germania, Enrico VI succeduto a Federico Barbarossa. Era la primavera del 1194.

Il ritorno di Riccardo in Inghilterra non è accolto da tutti con entusiasmo. "Il diavolo ha spezzato le catene" annuncia Filippo Augusto a Giovanni senza Terra che durante la prigionia del fratello aveva promesso al re di Francia di cedergli parte della Normandia e altri feudi in cambio del sostegno alle sue rivendicazioni al trono (patto che doveva essere garantito dal matrimonio con la sorellastra del re). Riccardo stesso diceva che lui e i fratelli venivano dal diavolo e al diavolo sarebbero ritornati e anche il terzo figlio di Eleonora, Goffredo, sentiva di essere di stirpe maledetta e vantava le sue malvagità come segno della sua natura demoniaca; parole analoghe avrebbe pronunciato anche Bernardo di Chiaravalle alla vista di Riccardo bambino (in realtà era morto nel 1153, prima della nascita del prediletto di Eleonora). Proprio in questo periodo prende corpo la leggenda di Riccardo figlio del diavolo come il Merlino della tradizione arturiana nato da una vergine sedotta dal maligno. Così la tradizione celtica della Bretagna riproposta da Chretien de Troyes e da Robert de Boron contribuiva a mantenere viva la leggenda nera di Eleonora, ben presto assimilata anche a Ginevra e Isotta in una curiosa contaminazione tra letteratura e storia, tra arte e vita.<sup>(10)</sup>

Solo dopo che Riccardo ebbe riconfermato il suo dominio, ricevendo una seconda consacrazione a Westminster, e dopo aver ottenuto per Giovanni il perdono reale, Eleonora si ritira in convento a Fontevraud. Ne uscirà due volte: la prima nell'aprile del 1199 per assistere Riccardo



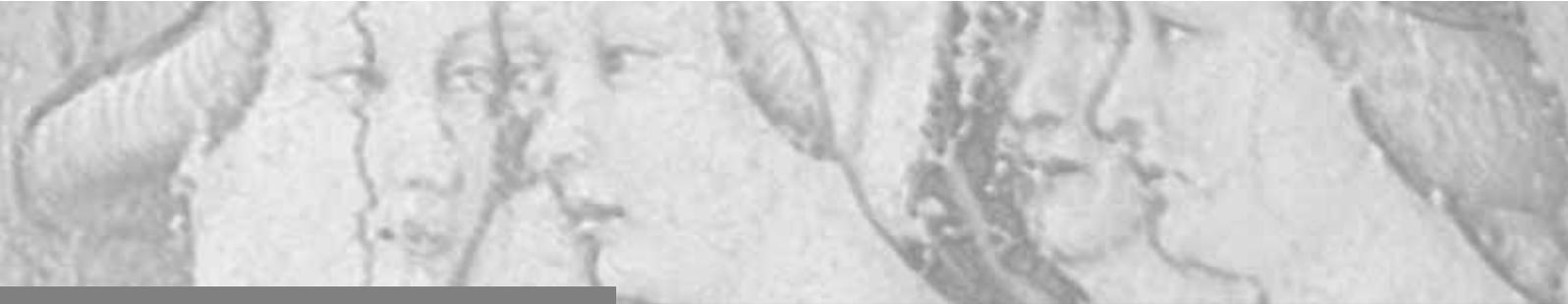
morente che, ferito da un colpo di balestra nell'assedio di Châlus, una fortezza non lontana da Poitiers, e mal curato si spense nel castello di Chinon proprio tra le braccia della madre che aveva forse chiamato per trasmetterle le sue volontà per la sepoltura e per la successione (moriva infatti senza eredi diretti). Il corpo fu tumulato a Fontevraud - il suo *gisant* è ora collocato ai piedi di quello del padre che aveva tradito e combattuto - mentre il cuore fu inviato a Rouen e le viscere furono conservate a Châlus.

Nell'inverno dello stesso anno Eleonora affronta un altro durissimo viaggio: attraversa i Pirenei per andare a prendere in Spagna una sposa per il futuro re di Francia, Luigi VIII, come aveva fatto dieci anni prima per Riccardo portandogli in Sicilia Berengaria di Navarra durante i preparativi della crociata e impedendo il matrimonio pattuito da Enrico. Ora Eleonora sceglie tra le nipoti, nate da sua figlia Eleonora regina di Castiglia, Bianca (tredicenne), la più giovane e la più dotata come dimostrerà la storia, destinata a dominare la prima metà del nuovo secolo: madre di Luigi IX, il re santo, reggente in nome del figlio durante la crociata, devotissima (nella Sainte Chapelle, consacrata alle reliquie della Croce, il suo monogramma è intrecciato a quello del re).

Una terza volta Eleonora dovrà lasciare Fontevraud in fuga, per mettersi al sicuro a Poitiers dalla guerra scatenata dal nipote Arturo, il figlio di Goffredo e di Costanza di Bretagna, che appoggiato dal re di Francia rivendicava il diritto alla successione di Riccardo e giunse ad assediare Eleonora nella fortezza di Mirabeau. Ancora una volta con l'antica energia la vecchia duchessa (era il 1203) organizzò la difesa della sua città e riuscì a resistere fino all'arrivo di Giovanni che, come è noto, catturato il nipote, dopo una dura prigionia e nonostante le promesse di clemenza e di perdono, lo uccise con le sue mani strangolandolo e gettandone il cadavere nella Senna. E coinvolse Eleonora nel crimine, inviandole dopo l'uccisione un ambiguo messaggio che sembrava sottintendere una complicità di madre e figlio nell'eliminazione del rivale.

Eleonora muore il 1 aprile 1204: Giovanni stava di nuovo combattendo contro il re di Francia e avrebbe perso tutti i possedimenti continentali, vanificando le fatiche e il sogno di Eleonora ed Enrico di un grande regno sulle due sponde della Manica e il progetto di Riccardo di riunire sotto lo stesso scettro Francia e Inghilterra. Ancora una volta tutto precipitava per colpa di una donna; infatti Giovanni, ripudiata Havise di Gloucester, aveva rapito Isabella di Angoulême, sposa di un suo vassallo, Ugo di Lusignano, e si era sollevato contro i feudatari che si schierarono nella guerra dalla parte del re di Francia. Isabella, giovanissima e bellissima, teneva incatenato il re al suo letto, dice una cronaca, togliendogli ogni volontà e capacità d'azione; è sepolta, per volontà del figlio Enrico III che ne fece trasferire le spoglie in Francia, a Fontevraud nel "tempio dei Plantageneti", a fianco di Riccardo e ai piedi di Eleonora, mentre la tomba del Senza Terra è nel coro di Worcester e a Westminster e sono tumulati tutti i successivi re inglesi.<sup>(11)</sup>

Forse proprio Isabella, piuttosto che Berengaria, è raffigurata a fianco di Eleonora nell'affresco della Chiesa di S. Radegonda a Chinon nella misteriosa cavalcata che attraverso la trasmissione del falcone dalle mani di Eleonora a quelle di Riccardo (o viceversa?) sembra alludere a una investitura, probabilmente alla designazione di Ottone di Brunswick, figlio di Matilde di



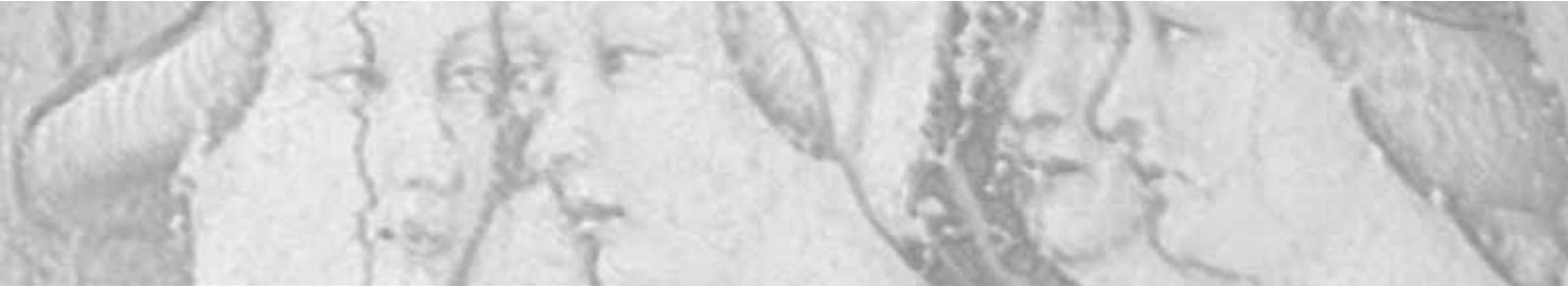
Sassonia, come erede dei possedimenti francesi dei Plantageneti. Ma la scena è di lettura incerta: solo Riccardo pare sicuramente identificabile per il mantello con simboli araldici uguale a quello del *gisant* di Rouen (che riproduce il re sul letto di morte) e plausibile è anche riconoscere nella donna coronata al suo fianco Eleonora, nel cui sigillo comitale erano raffigurati un fiore e un falcone.

Eleonora domina dunque da protagonista la scena politica europea, determinandone l'assetto sia con i suoi matrimoni che con la sua politica matrimoniale, attraverso le unioni combinate per i figli (le più durevoli e fortunate furono quelle di Eleonora regina di Castiglia e di Matilde madre dell'imperatore di Germania); è protagonista anche sulla scena della cultura, in prima persona come 'regina dei trovatori' ma anche attraverso la figlia Maria di Champagne e soprattutto attraverso Maria di Francia, sorellastra di Enrico o sorella di Filippo Augusto - forse la fidanzata ripudiata da Riccardo che continuò ad amarlo senza speranza - che diffusero l'ideale di amore cortese. Eleonora non è solo testimone, ma partecipa attivamente ai grandi eventi del suo tempo in pace e in guerra (prende parte alla seconda crociata, coopera con Riccardo alla terza, muore alla fine della quarta); nella sua lunghissima esistenza incontra le più alte personalità religiose e i capi spirituali che segnarono un'epoca (i Papi Eugenio III e Innocenzo III, Bernardo di Chiaravalle). Eppure di lei è rimasta nella tradizione un'immagine limitata e falsata perché la storiografia del tempo non le ha reso giustizia.<sup>(12)</sup>

Gli Angioini, dice lo storico Bloch, sono gli Atridi del Medioevo: nel corso di due generazioni nella famiglia si consumano infatti lotte tra fratelli, adulteri, incesti, vendette, assassini di consanguinei come nella tragedia greca. Ma un'altra analogia appare sorprendente: nella saga antica come nella realtà storica del XII secolo la trasmissione del potere avviene attraverso le donne, vittime spesso delle più terribili violenze e relegate ai margini della società, eppure detentrici di un ruolo fondamentale come madri e come regine. Un ruolo che scontano con la cattiva fama inflitta loro dalla letteratura.

## N O T E

- (1) Unico oggetto sicuramente appartenuto alla regina e significativa testimonianza non solo dell'evento ma anche del gusto di Aliénor e dell'indole del marito, lo splendido calice di cristallo intagliato a nido d'ape di fattura sassanide proveniente dalla Siria aveva fatto parte del bottino di guerra di Guglielmo IX il Trovatore, nonno di Aliénor, strappato ai Saraceni nella Crociata contro gli Arabi in Spagna nel 1121. Eleonora l'aveva donato a Luigi e questi a sua volta all'abate Suger di S. Denis dove erano conservati i "regalia" (ad esempio le spade di consacrazione); scampato con pochi altri oggetti alla furia dei Rivoluzionari che distrussero l'Abbazia reale e fusero la suppellettile in metalli preziosi, costituisce con la celebre "aquila di Suger" in argento dorato e con una brocca di sardonice anteriore al 1117 il nucleo iniziale della raccolta del Medio Evo del museo parigino.
- (2) Cfr. Georges Duby, *Dames du XII siècle*, I, Paris 1995. Le biografie di Eleonora sono moltissime: si citano a titolo orientativo Jean Markale, *Aliénor d'Aquitaine*, Paris 2000; Alison Weir, *Eleonora d'Aquitania*, trad. it., Milano 2002 (1999). Su Eleonora e Riccardo cfr. anche Jean Flori, *Riccardo Cuor di Leone*, trad. it., Torino 2002 (1999)
- (3) La leggenda nasce da una notizia riportata dalla cronaca bizantina di Niceta Cronistore che accenna a donne vestite e armate come uomini e più vigorose delle Amazzoni, tra le quali una spiccava come Pentesilea ed era soprannominata *Chrisopous* perché portava vesti bordate d'oro: la storiografia più tarda vi riconoscerà naturalmente Eleonora.
- (4) In realtà Raimondo ancora bambino era stato accolto come un figlio da Enrico I re d'Inghilterra, cresciuto e armato cavaliere da suo figlio Goffredo; poi, chiamato dal re di Gerusalemme Folco, era giunto in Oriente per conquistarsi una sposa e un regno e durante le trattative matrimoniali con Alice, vedova di Boemondo re d'Antiochia, ne aveva sposato la giovanissima figlia Costanza, dalla madre promessa all'imperatore bizantino Manuele Comneno. Raimondo ed Eleonora non si erano dunque mai conosciuti a Poitiers ed è pura invenzione l'amore fra i due adolescenti che, sorpresi da un violento temporale durante una cavalcata, avrebbero trovato rifugio in un convento e sarebbero stati alloggiati assieme come sposi (in questa situazione Raimondo avrebbe pronunciato la battuta: "I monaci vogliono unire quelli che la Chiesa proibisce siano congiunti").
- (5) Secondo una cronaca, in uno dei tornei in cui i cavalieri si sfidavano negli intervalli dei combattimenti, il campione di Eleonora combatte ostentatamente senza armatura e ricoperto solo della camicia della regina; ferito, viene curato amorevolmente dalla sovrana che si presenta poi nella sala del banchetto indossando la camicia insanguinata. Secondo un'altra fonte il fatto sarebbe avvenuto già a Parigi.
- (6) Il culto del santo si diffuse rapidamente in Europa e in Oriente: altari e Chiese gli vennero consacrate a Marsala, a Limassol nell'isola di Cipro, in Germania e in Spagna, perfino a Treviso. In suo onore venne istituito l'ordine di S. Tommaso ad Acri. Splendidi reliquiari di Limoges in rame smaltato (uno conservato al Louvre e un altro nel Museo di Cluny) raffigurano in più scene uccisione e seppellimento dell'Arcivescovo, mentre nella *capsa* di Berlino è effigiato con eccezionale realismo solo il particolare del colpo mortale inferto alle spalle a Becket dal sicario.
- (7) L'abbazia di Fontevraud accoglieva l'ordine fondato da Robert d'Arbrissel, il celebre predicatore e riformatore religioso, e ospitava in due monasteri separati uomini e donne; fu la prima comunità monastica retta da una badessa (Pétronille de Chemillé) e a metà del XIII sec. contava, per testimonianza di Suger di S. Denis, cinquemila persone.
- (8) Secondo la leggenda, in guerra il Trovatore ostentava l'immagine nuda dell'amante sullo scudo e progettava di crearsi un harem organizzato come un'abbazia, dove le monache sarebbero state belle dame senza virtù. Dopo una vita di eccessi e due scomuniche, morì pentito e fu sepolto nell'Abbazia di S. Benoit sulla Loira, coeva e rivale di quella di Fontevraud.
- (9) La biblioteca vescovile di Treviso conserva un frammento di questa vita redatta con poco rispetto della verità storica a metà del XIII sec. Anche il biografo di Jaufré Rudel compose la sua opera più di sessant'anni dopo gli eventi, con molta immaginazione; racconta infatti che quando il trovatore fu trasportato a terra dai compagni ormai agonizzante e la Contessa di Tripoli accorse e lo prese tra le braccia, il morente riacquistò vista e udito e benedisse Dio che gli concedeva la grazia di questo incontro. La contessa, che nello stesso giorno si fece monaca



per il dolore secondo la biografia, identificata con Odierna, moglie di Raimondo, non lasciò però mai il marito: di qui l'ipotesi che Eleonora, forse conosciuta già in Provenza, sia stata l'amore segreto e impossibile del trovatore che effettivamente giunse ad Acri con i Crociati al seguito del conte di Tolosa.

- (10) Eleonora ed Enrico consapevolmente favorirono la circolazione della materia bretone a fini dinastici e politici per dare ai Plantageneti un capostipite della stessa dignità di Carlo Magno in Francia; per cementare l'unità dell'impero sulle due sponde dell'Atlantico affidarono anche a un chierico normanno, R. Wace, la traduzione dal latino in francese della *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, pubblicata in Inghilterra vent'anni prima (1135-1155). Il *Roman de Brut* di Wace non trascura la notizia della venuta in Inghilterra del nipote di Enea (Brut appunto) che fu il primo re dell'isola, ma rielabora la fonte accentuando gli elementi arturiani, come la cronaca di poco posteriore in medio inglese compilata da Layamon. La scoperta del castello di Artù nei pressi di Glaston in Inghilterra proprio sotto il regno di Riccardo avvalorava le pretese dei Plantageneti sulla Francia atlantica. Riccardo aveva dato significativamente alla sua spada il nome di Excalibur e anche suo fratello Goffredo, chiamando Artù il figlio, si ricollegava con intenti evidenti alla stessa leggenda. La valorizzazione dell'etnia celtica e della sua cultura mirava a ridimensionare la componente sassone del regno.
- (11) La collocazione delle quattro statue nella navata centrale della Chiesa nella disposizione attuale ha coronato in tempi molto recenti il recupero del complesso dopo le devastazioni prodotte dalla rivoluzione in questo luogo-simbolo dell'aristocrazia (monastero e educando femminile riservato alle famiglie di più alto lignaggio) e dopo la lunga utilizzazione come carcere militare e successivamente come prigione per criminali comuni.
- (12) Nelle nove cronache composte tra il 1180 e 1200 conservate (cinque di autori inglesi, monaci o canonici, tutti sfavorevoli a Eleonora) la condotta della regina è costantemente biasimata, con severo moralismo e perfino con accenti di scherno, perché lesiva della regalità.

Per il monaco cistercense Aubry des Trois Fontaines, Luigi lascia Eleonora "a causa dell'incontinenza di questa donna che non si comportava da regina ma da puttana, priva di quel ritegno che frena nelle femmine e soprattutto nelle spose di re l'inclinazione naturale alla lussuria" (è l'unica notizia registrata per l'anno 1152).

Il Menestrello di Reims riporta il verdetto dei Baroni interpellati dal re (Luigi deve allontanare Eleonora perché continuare a vederla lo farà morire) e riferisce anche particolari sull'assemblea dei prelati a Beaugency che indusse il re a rassegnarsi al ripudio.

Giovanni di Salisbury, che era stato presente alla solenne riconferma delle promesse nuziali a Frascati (divenuto in seguito segretario di Becket, faceva allora parte della cancelleria del Pontefice Eugenio III), scrivendo a dieci anni da Beaugency e mentre maturava la seconda rottura matrimoniale, insiste sulla ribellione di Eleonora che già ad Antiochia voleva separarsi dal marito e rimprovera a Luigi una passione puerile che un uomo, soprattutto un re, dovrebbe saper dominare; descrive anche lo sconforto del giovane sovrano che, nonostante l'amore smodato, sta per cedere alla richiesta di Eleonora di scioglierla dal vincolo matrimoniale, ma è trattenuto da un consigliere che lo mette in guardia dall'onta che gli verrebbe da tale segno di debolezza.

Guglielmo di Newsburgh racconta che Luigi era prigioniero di una passione così violenta per la bellissima moglie ed era così geloso che volle farsi accompagnare da lei alla crociata, giudicando "pessimo esempio questa armata di Cristo ingombra di donne e quindi di turpitudini che offendono Dio".

Secondo Gervasio di Canterbury Eleonora stessa prima del ripudio aveva mandato un messaggio segreto a Enrico Plantageneto offrendogli la mano e la dote, prontamente accettate dal giovane nonostante gli avvertimenti del padre Goffredo.

Guglielmo vescovo di Tiro, nato a Gerusalemme e ottimo conoscitore per esperienza diretta degli eventi dell'Oltremare, racconta che ad Antiochia Raimondo progettava di sottrarre la nipote Eleonora a Luigi con la violenza o con l'inganno e che la regina, definita "fatua" come le bibliche vergini stolte, consenziente, si fece beffe contro la dignità regale-della santa legge del matrimonio violando il letto coniugale.

Due cronachisti più tardi, Gauthier Map e Giraud le Cambrien, scrivani che come tanti nei monasteri e nelle biblioteche delle cattedrali registravano gli eventi senza troppo scrupolo di verità raccogliendo anche le dicerie circolanti, accennano velatamente all'incesto di secondo grado ad Antiochia fra zio e nipote; Giraud inoltre interpreta la tragica fine di Enrico Plantageneto come punizione divina per la sua colpevole unione con Eleonora.





Stamperia della Provincia di Treviso  
**DICEMBRE 2005**



