

# Dal romanico al gotico: teologia, architettura, pedagogia

Mario Gennari

## Abstract

The article is focused on the passage between the two great architectural styles which marked the Christian Middle Age: Romanesque and Gothic. The author dwells, therefore, on the relationship between Theology and Architecture, connecting it with the three spheres (God, human being and world) and the two styles mentioned above. The article, investigating the “spirito del tempo” and the “armonia delle sfere”, lingers on medieval music and echoes that it produces both in the Romanesque and Gothic cathedrals as on the formation of the human being.

## Keywords

Gothic, Romanesque, architecture, theology, pedagogy

## 1. *Le tre sfere nell'arte medievale*

Per comprendere il significato profondo della storia medievale può essere necessario muovere dalla *teologia delle tre sfere*: Dio, l'uomo e il mondo. E dunque dal riconoscimento della presenza (e/o dell'assenza) di esse nell'*arte medievale*, che dal V secolo sale a lente volute fino al XIV, descrivendo l'intera spirale di un millennio.

Architettura, pittura e scultura possiedono i loro statuti teorici innervati, poi, nelle correlative tecniche di costruzione, nei materiali impiegati, nei linguaggi figurativi, nelle plasticità tridimensionali. Le arti minori – e fra esse l'oreficeria, la miniatura, la pittura delle vetrate, l'intaglio di pietre preziose e avorio, la lavorazione di tessuti e paramenti sacri – allestiscono i procedimenti con cui meglio effigiare la visione cristiana del sacro. Forzando la rappresentazione dei tempi della storia, si potrebbe dire che dal V secolo fino al X avviene la progressiva preparazione della svolta stilistica propria dell'arte romanica. Al contrario, il passaggio da questa all'arte gotica accade in modo tanto repentino quanto imprevisto (ed egemonico) nell'XII secolo, per affermarsi fino alle soglie del XV – quando la spinta verticale delle linee si trasformerà nella loro propulsione orizzontale, propria dell'Umanesimo e del Rinascimento. È in questa ulteriore epoca della storia europea e occidentale che la terza sfera – il mondo – inizierà a prendere campo, ad esempio nella concezione reale o utopica, della città – come accadrà nelle celebri pale di Urbino, Baltimora e Berlino.

L'arte medievale – e segnatamente quella romanica e quella gotica – traduce, invece, sia la riflessione teologica sia l'impronta sociale del cristianesimo

attraverso le forme – e dunque servendosi dell'intreccio fra espressione e contenuto – di un duplice stile, in cui s'incardina quello spirito del tempo debitore anzitutto di fronte alle prime due sfere: quella del *divino* e quella dell'*umano*. La prima e possente simbolizzazione di entrambe è rinvenibile nell'edilizia religiosa, dove lo sforzo architettonico si produce nella figurazione plastica delle grandi cattedrali europee. Ma se con il *romanico* le strutture archiche sorreggono il carico di una religiosità vissuta sotto la gravità incombente del divino, che fa reclinare il capo al credente di fronte alla potenza dell'assoluto, nel *gotico* la spinta geometrica dei volumi si slancia verso l'alto, sicché ogni chiesa riflette con i propri archi una pulsione ascendente che induce l'uomo a volgere il proprio sguardo nella complessione fisica e metafisica dell'innalzamento verso il soprannaturale. E se nelle cattedrali romaniche il peso e la forza provengono dall'alto, sicché il tempio riverbera con i suoi archi volti verso il basso l'imponente compressione del divino sull'umano, nella cattedrale gotica ogni volumetria esalta l'ascensione dell'umano al divino perseguendo l'elevazione alla volta della pura *Perfectio*. Dunque, nello stile romanico è racchiusa l'idea stessa del Dio ebraico-cristiano davanti al quale gli uomini si genuflettono quanto sono curvi gli archi poggianti sulle colonne delle navate (dove tutto risente di questo impulso che dall'*alto* si volge verso il *basso*); nello stile gotico si consolida invece l'idea stessa dell'uomo cristiano che, ritto nel corpo e con il capo, segue le linee ogivali prospetticamente gettate oltre la loro spinta innalzante (dove tutto risente di questo impulso che dal basso si volge verso l'*alto*). Nelle chiese romaniche la luce penetra da monofore e bifore in modo che la *penombra soffusa* rimarchi la sottomissione rispettosa del credente al Dio inconoscibile e soccorrevole. Nelle chiese gotiche la luce penetra da rosoni e vetrate in modo che la *luminosità diffusa* ingiunga al fedele di ricercarne la fonte divina. Perciò, là le linee sprofondano nelle curvature rivolte verso la Terra, qui s'innalzano alla volta del punto di fuga orientate verso il Cielo. Là gli archi sono a tutto sesto, qui a sesto acuto.

Il romanico sembra voler contenere in sé l'intera *sfera del divino*, con tutto il suo fardello di profonda gravità, assegnando all'uomo soltanto l'impossibile compito di scrutarne il senso del sacro, del mistero e dell'eterno. Il gotico pare voler assumere in sé l'intera *sfera dell'umano*, con il suo onere di ponderata verticalità, domandando a Dio d'illuminare l'itinerario dell'uomo verso l'imperfetta *perfectio*, sia essa quella del viandante sulla Terra sia essa quella del mistico impegnato nell'ascetica salita verso il Cielo. La *perfectio* diventa "Santità", con cui l'umano si avvicina a Dio confermando la propria vocazione trascendentale. Terra e Cielo sono comunque presenti nelle geometrie architettoniche e nelle filosofie teologiche. Tuttavia, per l'escatologia romanica l'uomo è un peccatore che deve attendere il "giudizio finale" di Dio, mentre con la pneumatologia gotica l'uomo cerca il proprio "principio vitale" nella luce ultraterrena del Dio ineffabile. Sono forse questi i due volti del Medioevo cristiano che rispecchiano il *duplice* spirito del tempo diversamente rappresentato nelle molteplici intersezioni tra la sfera del divino e la sfera dell'umano, emarginando quanto nel mondo ha anche solo il sapore del "mondano".

Per parte loro, tanto l'arte tardo-antica quanto l'arte bizantina hanno preceduto, preparato o affiancato l'estetica medievale. Fra il IV secolo e il VII, l'architettura tardo-antica presentava anzitutto a Roma e Ravenna i tratti decisi del passaggio dall'edilizia romana a quella cristiana. Dal 330 d.C., per oltre mille anni si estenderà l'arte bizantina: da Costantinopoli a Efeso, da Salonico ad Atene, da Ravenna fino a Venezia. Tra il 600 e il 1050 le testimonianze dell'*arte cristiana* coprono l'intera Europa centro-occidentale: in Portogallo, a Braga e a San Pedro de Lourosa; in Spagna, a Toledo, Saragozza, León e Oviedo; in Francia, a Saint-Denise, Clermont-Ferrand, Tours, Corbie, Autun, Lyon, Vienne, Orleans, Nantes e Parigi; in Germania, ad Aachen, Münster, Corvey, Magdeburg, Ingelheim, Hildesheim e Bamberg; in Italia, a Genova, Pavia, Milano, Bobbio, Spoleto, Verona, Brescia, Benevento e Roma. E poi a Müstair, Chur, Basilea, Ginevra, San Gallo o Reichenau, dove pittura, scultura e architettura perseguono le linee della semplicità e del raccoglimento. Tutto è riposto entro spazi circoscritti, poco illuminati all'interno e raramente decorati all'esterno – dove misura e sobrietà s'uniscono nel manifestare una teologia della prima sfera.

## 2. *Lo stile romanico e l'Europa: dal X secolo al XII*

Dalla fine del secolo X alla metà del XII si diffonde in Europa – dalla Francia alla Germania, dall'Italia alla Spagna, dal Portogallo alla Gran Bretagna, dalla Scandinavia alla Mitteleuropa – il policentrico stile romanico, o *art roman*. Il concetto è “moderno” poiché impiegato per la prima volta – com'è noto – dall'archeologo francese Charles De Gerville, nel 1818, per indicare il ritorno alle forme romano-classiche nell'architettura religiosa di pari passo con il costituirsi delle lingue nazionali europee e, più in particolare, del ceppo romanzo e neo-latino. Il *fenomeno romanico* segue (a) la ripresa economica dopo la svolta dell'anno Mille; (b) l'impegno della Chiesa nel confermare la propria indipendenza verso l'Impero e i Regni; (c) l'incremento del monachesimo cluniacense e cistercense nell'articolarsi degli Ordini religiosi; (d) il consolidarsi delle città sullo scacchiere europeo; (e) i viaggi e i pellegrinaggi che diffondono gli scambi economici e culturali. Dunque, nel romanico s'intrecciano motivi classici e latini della tradizione romana, influssi bizantini, commistioni formali derivate dalle *Völkerwanderungen*, eredità carolingie e ottoniane precedenti il secolo X, ma anzitutto l'apoteosi della religiosità cristiano-cattolica impegnata nel conferire omogeneità culturale al tessuto europeo attraverso l'elemento unificante e identitario della religione.

L'architettura ecclesiastica è il principale campo d'azione del romanico. Il suo terreno di sviluppo è assicurato dalla costruzione delle chiese: cattedrali, monasteri, duomi, abbazie e pievi. Il loro impianto segue la basilica romana che, con il primo affermarsi del cristianesimo, da luogo per attività pubbliche (ad esempio tribunali e mercati) era diventata tempio per il culto. Sicché, la basilica cristiana, riorganizzata dal IV secolo in poi negli spazi interni, subisce una serie di elaborazioni che pur mantenendo l'antica *semplicità* formale

conferiscono alle cattedrali una *monumentalità* di straordinaria magnificenza. Pesi, masse e volumi trovano nel romanico un nuovo ordine, cui non è mai estranea la tradizione classica (che ritorna con sarcofagi, urne cinerarie, lapidi, bassorilievi, capitelli reimpiegati e colonne riutilizzate). Articolazione spaziale, plasticità chiaroscurale e robustezza di linee ed archi determinano, anche prossemicamente, il valore simbolico delle cattedrali – che non sono affatto uno *speculum mundi*, bensì l'*imago Dei* sulla Terra.

Adagiata come fosse il corpo di Cristo in croce – con il capo reclinato nell'abside e le membra riposte nel transetto e lungo le navate –, la cattedrale ha spesso la porta d'ingresso volta a Occidente e l'altare a Oriente. Il fedele che vi entra lascia il mondo alle proprie spalle e procede camminando verso Gerusalemme; nel simbolismo dell'altare coglie la presenza divina, dimenticando le umane debolezze e i mali della vita – davanti ai quali è però chiamato a pentirsi e a fare penitenza. È ciò che accade, per esempio, a Hildesheim, nella Bassa Sassonia tedesca, dove la cattedrale di Sankt Michael edificata fra il 1010 e il 1033 presenta un atrio rivolto a Ovest a cui seguono il narcece, la facciata occidentale sormontata da tre torri (due tonde ai lati Nord e Sud e una quadrata al centro), la navata centrale affiancata da due navate laterali, quindi il transetto sormontato da altre tre torri (quella centrale, di crociera, e le due rotonde ancora ai lati Nord e Sud), infine due absidiole, ai lati del coro, e l'abside centrale rivolto a Est. Certo tutto è frutto di un lavoro imponente, quando fedeli e maestranze contribuiscono alla costruzione dell'edificio per il culto, dove committenti, architetti, artigiani, muratori, operai e scultori sono impegnati in un'*opera collettiva*. Qui, scienza, tecnica e cultura materiale interagiscono a servizio di un'unica e unitaria rappresentazione del sacro, che è contemporaneamente sconfitta dell'*hostis* (il nemico: Satana), conferma del potere divino sull'uomo, separazione del tempio dal mondo attraverso le possenti mura di cattedrali come quelle di Spira, Worms, Treviri, Aquisgrana o Magonza.

Il romanico non è però soltanto quello che fiorisce nei bacini del Reno e della Mosa. È anzitutto quello dell'Île-de-France o della chiesa abbaziale di Lessay, dove rigore, semplicità e austera plasticità si riflettono nelle colonne, nei capitelli, nelle volte, nella pietra di taglio, nelle navate fino al coro. E poi quello che risplende nelle facciate delle chiese di Autun, Saulieu e Vézelay, in Borgogna. Né potrebbero essere trascurate le cattedrali di Durham e Ely, in Inghilterra, o la San Gallo svizzera. E tantomeno le chiese e i monasteri sorti in Provenza o in Linguadoca, a Cluny e Santiago, a Tolosa e Ratisbona, nell'alto Danubio o nella Savoia. Poi c'è l'Italia, dalla Lombardia al Veneto, dalla Liguria alla Puglia, da Milano (con la basilica di Sant'Ambrogio) a Montecassino (con il monastero benedettino ricostruito da papa Vittore III nel 1066). Dunque, Venezia (San Marco), Ravenna (San Vitale), Verona (San Zeno), Como (Sant'Abbondio), Firenze (San Miniato), Roma (San Paolo Fuori le Mura e Santa Maria di Trastevere), Lucca (San Michele in Foro), Bari (San Nicola). Poi Trani, Palermo, Cefalù, Monreale e le molte altre celebri testimonianze a partire dal duomo di Parma e di Modena o, ancora, dal duomo di

Spoleto e Assisi, dalla cattedrale di Pisa e Fidenza, dall'abazia di Chiaravalle di Fiastra nelle Marche, fino a Pomposa e Aquileia.

Ovunque, gli archi a tutto sesto si alternano a colonne, pilastri, capitelli, lunette, cripte, volte a crociera, archetti pensili, architravi, cappelle, finestre, affreschi, stucchi, portali, archivolti, contrafforti. Per ogni dove, in Europa, lo stile romanico mantiene una propria linea identitaria. Tuttavia, ciascun luogo lo reinterpreta secondo variabili locali dettate dai materiali di costruzione, dalle forme archiche prescelte, dal gusto dei committenti, dalla professionalità di architetti e maestranze, dalle unicità e irripetibilità espressive. In Europa non c'è un campanile uguale a un altro, ma in tutti il gioco discensionale di quadrifore, trifore, bifore e monofore richiama l'unità dello stile pregevole del suo contenuto religioso. Questo ergersi verso l'alto di edifici religiosi, come la cattedrale di Autun, la chiesa conventuale di Vézelay, San Sernino a Toulouse, senza contare Worms o Speyer, rappresenta già una prima anticipazione dello stile gotico, sebbene ogni arco a tutto sesto offra l'impressione opposta. In questo senso rimane esemplare la chiesa abbaziale di Maria Laach nel Rheinland-Pfalz con il suo stile romanico-germanico e con le sei torri del XII secolo che la caratterizzano. E ciò fino alla Danimarca, dove nell'ormai tardo 1173 viene edificata in mattoni rossi e tetti a graticcio l'abazia di Løgumkloster: il *Locus Dei* – come verrà chiamata.

Il luogo sacro è ambito di silenzio e solitudine, meditazione e raccoglimento interiore. Una visione assonometrica restituisce dall'alto verso il basso la forza possente delle volumetrie, con arcate e lesene, portali e sculture. È quella forza che ritorna anche nelle mura perimetrali della città di Avila in Spagna, con il castello di Rochester nell'Essex inglese e con quello di Gand in Fiandra; poi nelle torri di San Gimignano, di Bologna e di Albenga, nei ponti di Besalù in Catalogna e di Bobbio in Italia. L'architettura civile e militare assorbe lo stile romanico, sebbene non sia accompagnata dalle opere scultoree e pittoriche presenti all'interno e all'esterno delle cattedrali e di ogni altra edilizia religiosa.

La pittura – con la sua funzione decorativa e didascalica, come accade negli affreschi di Reichenau – e la scultura – con la sua originale tridimensionalità plastica, come avviene per le opere di Wiligelmo nel duomo di Modena – accrescono l'effetto di rinnovamento rispetto alla tradizione classico-antica. Le attraversano sia elementi provinciali e popolari sostenuti dalle lingue romanze e germaniche, sia influenze del passato carolingio-ottoniano, sia tensioni pre-gotiche che iniziano a farsi strada quando le volte delle chiese, sostituiti i materiali lignei con quelli in pietra, elevano gli archi a tutto sesto secondo strutture ogivali. Un esempio per tutti: Notre-Dame di Étretat, nella Francia normanna, è prima una chiesa romanica poi ampliata e prolungata in gotico. Sculture in pietra, legno e metallo, bassorilievi nei portali, nei capitelli e sugli architravi, affreschi e decorazioni, pitture su tavole, smalti e vetro seguono gli spazi scanditi dell'architettura sacra commentando il messaggio biblico con una stilizzazione formale che è anche presente nei messali, nei libri d'ore, nei codici, nei crocifissi dipinti su tavola e in ogni passaggio dell'arte intrecciata con la religione.

Tutto ciò costituisce l'apparato decorativo di cui ogni chiesa ha necessità. Il vero problema architettonico è – come detto – un altro: dare una solida copertura a volta ai grandi ambienti. Nel perseguire l'esempio dei romani, lo stile romanico reinventa una soluzione antica ma la innerva nella costruzione teologica del proprio discorso spirituale. Servendosi della pietra, gli ambienti vengono coperti con volte a botte o a crociera, facendo sgravare il peso enorme e incombente sui muri perimetrali che a volte sono rafforzati da altri pilastri murari esterni. Così la spinta che proviene dall'alto e va verso il basso è contenuta da questi contrafforti, che assorbono il peso e lo scaricano sul terreno. Per non incrinare la statica, le interruzioni determinate da porte e finestre sui muri maestri sono di breve superficie in modo che non siano compromesse la solidità architettonica dell'edificio e la sua resa estetica.

Questa duplice necessità è in tutto consona alle scelte dottrinali del magistero ecclesiastico e all'elaborazione teologica di buona parte degli Scolastici nei secoli X, XI e XII. Come gli archi a volta nelle navate delle chiese, Dio esercita tutta la propria forza incombente sui fedeli. A loro è imposta l'obbedienza assoluta sia di fronte ai testi sacri sia davanti all'autorità ecclesiastica. L'uomo medievale dell'Occidente cristiano-europeo si inchina sotto il volere del Padre celeste e della Madre Chiesa, accettando il fardello della propria condizione terrena nell'attesa del Regno, quando finalmente – redento dal peccato e risorto nella carne – saprà godere del volto divino per l'eternità. Nel frattempo, la *teocrazia pontificia* esercita il proprio potere: essa è la vera chiave di volta dell'intero edificio ecclesiastico; essa rappresenta Dio nei Cieli e Cristo in Terra, riassumendo in sé tanto la sfera del divino quanto la sfera dell'umano e facendo soltanto di se stessa la sfera del mondo. Scrive un anonimo del XII secolo – citato da Étienne Gilson (1922: 404) –, «Mundum hic appella sanctam Ecclesiam, quae in hoc mundo peregrinatur».

### 3. *Lo stile gotico e l'Europa: dal XII secolo al XV*

Intorno alla metà del XII secolo nasce nella Francia del Nord – e in particolare nell'Île-de-France – quello stile artistico e architettonico che la storiografia del Rinascimento chiamerà “gotico”. Ma lo farà in senso polemicamente spregiativo, indicando con questo termine quanto sarebbe stato ancora “barbaro” e perciò nordico e germanico. La sua egemonia persevererà invece nel corso del XIII secolo e fino al XIV per affievolirsi con il Quattrocento e concludersi nel Cinquecento, sotto la spinta della classicità umanistico-rinascimentale nella rinnovata visione prospettica orizzontale fiorentina. Il *fenomeno gotico* persegue (a) un duplice bisogno di organicità geometrico-architettonica e logico-dottrinale; (b) una spiritualità delle idee archiche convogliata nella mistica dello spazio, in cui tutto è tensione ascendente verso Dio; (c) la riconduzione dell'enciclopedia dei saperi medievali all'arte della costruzione materiale della sacralità; (d) la ricerca dello spirito dialettico nell'organizzazione degli spazi, dei piani e delle verticalità; (e) il conferimento della luce solare nei luoghi di preghiera affinché il fedele possa cogliere con

la geometrizzazione dei volumi le dimensioni stesse della natura, che non è subordinata al trascendente bensì ne diventa il viatico; (f) la presenza di un sentimento religioso, del tutto “umano”, che domanda alle forme maggiore levità, linearità e libertà. Il gotico catalizza certo l’atmosfera economica, politica e culturale del Regno di Francia, di Parigi e della sua Università, ma sembra anticipare (e non soltanto inseguire) alcune posizioni teologiche della Scolastica fra Duecento e Trecento.

La sua prima espressione storico-architettonica è data dal coro della basilica abbaziale benedettina di Saint-Denis, presso Parigi, edificato nel 1140. Il 14 luglio, per volere dell’abate Suger, prende avvio questa opera promotrice, dove compaiono gli archi a sesto acuto, le colonne spingono verso l’alto le loro nervature e le vetrate policrome esprimono un’assoluta finezza estetica. Da Saint-Denis a Parigi e dalla capitale a tutta la Francia e all’Europa, il gotico si estende a macchia d’olio. La sua portata storica e artistica è immensa e fa toccare i vertici dell’architettura non solo medievale, ma di ogni tempo. Quando, nel 1144, i lavori a Saint-Denis giungono al termine e Bernardo di Clairvaux giudica l’effetto d’insieme troppo lussuoso e capace di distrarre il credente dal colloquio interiore con Cristo, Suger anticipa la Scolastica per rispondere alle obiezioni dei cistercensi. Ricorre, infatti, all’estetica della luce quale manifestazione del divino, aprendo così a una filosofia della natura (la luce solare che penetra attraverso finestre e rosoni) atta a intrecciarsi con una teologia dialettica (l’uomo che cerca il divino rimanendo nel mondo, ma guardando verso l’altezza dell’assoluto). Gli archi a sesto acuto, le volte a crociera ogivali, gli archi rampanti su colonne composite non sono solo i principali elementi di un nuovo linguaggio architettonico. Essi interpretano il bisogno di *verticalità* e al contempo di *leggerezza*, d’unità negli stilemi archici e contemporaneamente di elevazione spirituale. Da Notre-Dame di Parigi a Chartres, da Caen a Dijon, da Coutances a Le Mans, da Reims ad Amiens, da Laon a Soissons, da Beauvais a Pontigny, da Angers a Rouen, il modello architettonico gotico conferisce una rinnovata cifra identitaria alle cattedrali fra XII e XIII secolo, integrando arcate e gallerie, finestroni e triforii, guglie e torrioni inglobati nel corpo frontale delle chiese insieme a rosoni raggiati con decorazioni a traforo d’origine tardo-romanica, che il gotico porta al massimo splendore. La massa muraria dell’insieme viene alleggerita poiché il suo ingombro è spezzato dagli archi rampanti e dalle volte che, ribaltando la fisica e la metafisica romaniche dove tutto incombeva dall’alto scaricandosi sul terreno, esercitano le spinte ascensionali fino alle sommità ogivali quando le testate d’angolo sembrano proiettarsi nel punto di trascendimento, mentre tutto si erge dal basso verso la sommità celeste. Ogni linea sale verso l’alto: dai contrafforti esterni (più esili ma ben più frequenti che nel romanico) ai portali, dai timpani agli archivolti, dagli zoccoli ai parapetti dipartono le torri, i bracci dei transetti, i frontoni, i pinnacoli, le guglie (in pietra o in legno) fino ai pomi rotondi posti – quali piccoli “mondi” – sulla loro sommità. Lo sguardo del fedele penetra, così, fra le linee e attraverso gli archi, incuneando la visione prospettica fino alle nervature diagonali poste in rilievo sulle volte.

Colore, luce e linea, simmetria, allegoria e simbolismo: come nelle cattedrali di Bourges in Francia, di Bruges nelle Fiandre e di Burgos in Spagna. Lo spirito dell'*arte gotica* pervade l'Europa. Dall'Île-de-France (con Saint-Denis, Sens e Noyon) a Parigi (con Sainte-Chapelle e Notre-Dame); dalla Normandia alla Bretagna, da Avignone alla Castiglia, dalle Fiandre al Brabante; dal gotico *flamboyant* di Bruges alla pietra blu di Tournai, dallo *Scheldengotik* di Saint Rombaut alle declinazioni renane del duomo di Colonia; dalle cattedrali di Magdeburgo e Strasburgo a quelle di Friburgo e Ulm, dal duomo di Limburg an der Lahn alla Liebfrauenkirche di Treviri: l'unità dello stile diventa stile di un'identità. Che si afferma e si estende in Svizzera, Germania, Austria, Norvegia e Svezia, poi nel Baltico e in Polonia, quindi in Inghilterra, dove il gotico si evolve secondo il ritmo intenso degli archi a tutto sesto che dalle navate salgono su altri due piani per finire nella chiave degli archi (come accade nella cattedrale di Salisbury, in quella di Lincoln e a Westminster). Il gotico giunge anche in Italia: a Napoli, a Siena e Milano, a Padova, Venezia e Pisa, a Urbino, Firenze e Roma fino al duomo di Orvieto – città della corte papale – dove la verticalità si ricomponde all'interno di una geometrizzazione degli spazi in cui sono ospitate le iconografie relative al Vecchio e al Nuovo Testamento. E se in Siena al duomo romanico vengono aggiunti nella prima metà del XIII secolo intensi motivi gotici, a Firenze il gotico campanile di Giotto e la cupola di Brunelleschi nel duomo chiuderanno un'epoca e ne inaugureranno una nuova: quella che dal gotico europeo transiterà verso il classicismo dell'Umanesimo (fiorentino e italiano).

La figurazione pittorica rinnova il proprio linguaggio, che recupera vivacità narrativa attraverso affreschi, dipinti su tavole e pale d'altare. Nelle vetrate ogni spazio ospita molteplicità cromatiche dai colori intensi. A Chartres, le vetrate del XII e XIII secolo – lette dal basso verso l'alto e da sinistra a destra – insieme ai rosoni coevi descrivono la genealogia e la vita di Cristo, la Passione e la Resurrezione, la storia di evangelisti e apostoli, della Madonna e di Maria Maddalena, di santi come Martino, Remigio, Paolo, Andrea, Nicola, Simone, Stefano o Vincenzo; poi ci sono Carlo Magno, le allegorie della pace, le vicende bibliche dei profeti e l'immanenza degli svariati donatori. Il blu, il rosso, il giallo, il verde e il bianco si alternano nell'unità dell'insieme riflessa anche dal *labirinto* posto sul pavimento della navata centrale per simboleggiare il viaggio del pellegrino alla volta di Gerusalemme. Crocifissi, Madonne con Gesù bambino, santi, martiri, papi e vescovi sono attornati da simbologie ecclesiologiche più o meno stilizzate. La scultura, in pietra o lignea, persegue in genere una rinnovata vocazione naturalistica. I movimenti corporei e le fisiognomiche perdono il tratto poco marcato dei secoli precedenti per reinterpretare il messaggio biblico umanizzandone i personaggi. Le figure statuarie si librano nello spazio. L'abbazia di Mont-Saint-Michel svetta sul mare. A Colonia, Vienna e Praga il linearismo gotico si fa interprete, ad esempio nelle miniature e nelle vetrate, del misticismo tedesco. Lo governa una tensione ascetica, che Riemenschneider riprende nei suoi altari gotici e nelle sculture disseminate fra le chiese della Fanconia: da Würzburg a Rothenburg o.T., da

Bamberg a Iphofen. Arte, natura e spiritualità si fondono fra loro. Giotto, sul finire del Duecento, affresca la leggenda di San Francesco nella basilica di Assisi, dove dipinge anche le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. Non c'è alcun posto per il mito e le sue simbologie: ovunque è presente l'intreccio fra arte sacra e religione cristiana.

I centri di propulsione del gotico sono ormai molteplici, sicché si è potuto parlare di un "gotico internazionale" riconoscibile nell'architettura, nella scultura e nella pittura, ma anche nelle arti applicate, nella lavorazione di metalli preziosi come l'oro e l'argento, nelle miniature che decorano i libri, negli arazzi, nei reliquiari, nell'edilizia civile e cortese dei palazzi cittadini. Questo tardo-gotico della fine del XIV secolo arriva fino a metà del XV. Ma è l'arte fra Duecento e Trecento, con la sua fioritura straordinaria in tutta l'Europa cristiana basso-medievale, ad avere accompagnato da un lato le letterature nazionali e dall'altro la teologia scolastica – la cui mèta è consistita nella sistemazione del pensiero filosofico occidentale attraverso l'orditura del neoplatonismo d'ascendenza agostiniana e del neoaristotelismo tomista, lasciando poi spiccare il misticismo speculativo di Meister Eckhart dove tutto è elevazione dell'uomo a Dio, ma anche immanenza del divino nell'umano.

Il rapporto fra il romanico, il gotico e la Scolastica medievale è oltremodo complesso. Si può tuttavia osservare che lo stile romanico pone una netta separazione tra lo spazio del sacro e lo spazio del reale, mentre lo stile gotico rende entrambi più permeabili. L'idea di religiosità presente nella Scolastica fino al XII secolo – ossia fino a quando prevale lo stile romanico – separa nettamente Dio dall'uomo (e dal mondo), mentre oltre il XII secolo – ovvero dopo l'affermarsi dello stile gotico – l'*interpenetrazione* fra Dio e l'uomo (con i loro riflessi sul mondo) si consolida. Cosicché, le chiese e anzitutto le cattedrali disegnano i varchi attraverso cui dall'esterno all'interno filtra la luce mentre dall'interno all'esterno si possono ammirare i colori della rappresentazione cristiana di Dio e dell'uomo illuminati nello sfavillio solare. *Lopus francigenum*, e cioè lo stile gotico nato in Francia, corrisponde a una nuova forma di pensiero, alla quale la teologia scolastica è tutt'altro che estranea. Non si può stabilire con certezza se gli architetti gotici – tra cui Jean le Loup, Jean de Chelles, Jean d'Orbais, Hugues Libergier, Pierre de Montereau – conoscessero le opere di Abelardo, Gilbert de la Porrée, Alessandro di Hales, Alberto Magno, Guglielmo d'Alvernia, Bonaventura o Tommaso d'Aquino. Tuttavia, nel periodo compreso fra il 1130 e il 1270 circa, le grandi cattedrali gotiche interpretano con le loro soluzioni architettoniche ricche di ardite innovazioni (su pilastri, capitelli, decorazioni, edicole, zoccolature, archivolti, muri, costoloni, elementi traforati, ornamenti floreali, volte esapartite, nonché su statue ora maggiormente realistiche e più delicatamente animate) quel bisogno di precisione logica e di sistematicità linguistica proprio delle *Summae* teologiche degli Scolastici.

In *Gothic Architecture and Scholasticism* – scritto da Erwin Panofsky nel 1951 – l'autore insiste sul duplice rispecchiamento fra teologia e architettura, muovendo dalla considerazione che entrambe manifestano «una consu-

mata chiarezza» (Panofsky, 1951: 22), una comune articolazione interna nei rispettivi discorsi architettonici e teologici, «una gerarchia dei livelli logici» (*ibid.*: 26), infine la ricerca della *totalità*. Scrive Panofsky: «Nel suo linguaggio figurato (*imagery*) la cattedrale del gotico maturo tentò di incorporare la totalità del sapere cristiano, teologico, morale, naturale e storico» (*ibid.*: 25). Un esempio è offerto dal *simbolismo trinitario* con cui la *Summa Theologiae* di Tommaso articola le sue parti interne così come le cattedrali di Saint-Denis, Amiens, Laon, Reims o Chartres dispongono i tre portali sulle loro facciate principali. È un *modus operandi* figlio di un *modus essendi*; è una *manifestatio* che nasce da un *ordo*. Si tratta, insomma, di un metodo comune che ritorna in molteplici contesti culturali, ma che ha la sua più evidente esplicazione nelle tre componenti del metodo scolastico, riassunte da Ruggero Bacone nell'*Opus minus*, così citato da Panofsky: «la divisione in molte parti, come fanno i dialettici; le consonanze ritmiche, come fanno i grammatici; e le armonizzazioni forzate (*concordiae violentes*), all'uso dei giuristi» (*ibid.*: 38).

Nel periodo storico sopra richiamato – dunque nei secoli XII e XIII –, Parigi e quell'«area di cento miglia» che ha la città come centro sono il nucleo da cui dipartono la Scolastica europea, lo stile gotico, il rinnovamento della musica con la sua notazione mensurale insieme all'esatta divisione del tempo. Secondo Panofsky, «In questa ristretta sfera la Scolastica possedeva un vero e proprio monopolio nel campo dell'educazione. In genere l'educazione intellettuale si sposta dalle scuole monastiche alle istituzioni urbane piuttosto che rurali, a quelle cosmopolite piuttosto che regionali e, per così dire, solo a metà ecclesiastiche: alle scuole cattedrali, alle università e agli *studia* dei nuovi ordini mendicanti – sorti quasi tutti nel secolo XIII – i cui membri svolgono funzioni sempre più importanti all'interno delle università. E come il movimento scolastico, preparato dalla dottrina benedettina e iniziato da Lanfranco e Anselmo di Bec, fu continuato e diffuso da domenicani e francescani, allo stesso modo lo stile gotico, preparato nei monasteri benedettini e iniziato da Suger di Saint-Denis, raggiunse il suo culmine nelle grandi chiese urbane. È significativo che, nel periodo romanico, i grandi nomi della storia dell'architettura siano costituiti dalle abbazie benedettine, nel gotico maturo dalle cattedrali e nel tardo-gotico dalle chiese parrocchiali» (*ibid.*: 11-12). Al diffondersi di uno stile corrisponde sempre lo svilupparsi di un impianto teorico che sovrintende il procedimento pratico. Ma tanto nel romanico quanto nel gotico, l'*ordo finis* e l'*orbis doctrinae* si sovrappongono poiché a muovere entrambi è la teologia.

A questa intrinsecità ubbidisce lo stile gotico, fatto di *proportio*, *claritas* e *integritas*, rispondendo così al bisogno d'esplicare una *teoria della formatività* dell'oggetto estetico attraverso l'esercizio di una *pratica della forma* impiantata sull'uso delle tecniche – matematiche e geometriche, di calcolo e costruzione – rispettose del principio dell'armonia espresso ad esempio da Roberto Grossatesta. Questi scrive in *De divinis nominibus*: «La bellezza è la concorde convenienza di un oggetto a se stesso e l'armonia di tutte le sue parti in se stesse e di ciascuna rispetto alle altre e rispetto all'intero e di quest'ultimo nei

loro confronti». Anche Bonaventura da Bagnoregio insiste sull'importanza della luce, concepita come «natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus» (*Sententiae* II, 12, 2, 1, 4). La luce è contemporaneamente l'esito fisico del fulgore solare e il principio metafisico del *solis aeterni* (Bonaventura, *Sermones*, VI), capaci d'illuminare le anime degli uomini glorificando Dio. Pertanto, ogni opera dell'uomo costruita per la gloria divina deve volgersi alla ricerca della luce, consentendo che essa penetri e risplenda nell'armonia interiore degli spazi affinché la perfetta proporzione venga illuminata. L'estetica agostiniana dell'*ordine et mensura* – che si istituiva sulle corrispondenze, gli equilibri e le simmetrie – è ancora presente. L'armonia della creazione e l'armonia cosmica invitano però l'uomo ad accogliere nelle proprie opere l'armonia della natura: questa «madre delle cose» – come la chiama Alano di Lilla nel *De planctu naturae* – è un «vincolo per il mondo» poiché in essa tutto si fa «regola»: *pax, amor, virtus, regimen, potestas, ordo, lex, finis, via, dux, origo, vita, lux, splendor, species, figura*.

Il dettagliato elenco di Alano costituisce anche un inno all'uomo, vergato con l'inchiostro della natura sul libro divino del mondo. Qui la luce solare illumina le opere umane, che vengono erette con lo scopo di magnificare Dio cercando d'approssimarsi al suo splendore. Forse per questo Alberto Magno, in *Super Dionysium de divinis nominibus* (IV, 72), osserva: «la ragione universale del bello consiste nello splendore della forma sulle parti proporzionate della materia o sopra le diverse forze o azioni». La *forza* geometrica, l'*azione* meccanica e la *materia* arricchita di una propria costituzione spirituale sono segni tangibili del gotico, dove l'arte diventa scienza dell'ordine architettonico presieduto dai rapporti che regolano tanto le armonie celesti quanto quelle terrene, tanto le figurazioni plastiche delle cattedrali quanto la musica che si ode al loro interno.

#### 4. *La musica medievale: echi nelle cattedrali*

Le sacre Scritture contenevano numerosi rinvii alla bellezza del canto e della musica strumentale, riconducendo entrambi al compito di lodare il Signore. Il cristianesimo fa propria questa antica tradizione ebraica e veterotestamentaria, ma la intesse con la concezione matematica che la classicità aveva espresso in Platone e Pitagora, dove la musica era considerata una "scienza". Ed è per questo che essa rientrerà nelle arti liberali del *Quadrivium*. Nella Patristica, Agostino con il *De Musica* riprende le leggi numeriche che governano il ritmo musicale, rilevando come la musica sia una «scientia bene modulandi» (I, 2, 2). Boezio, nel VI secolo, accoglie la consuetudine greca in una scala musicale istituita su rapporti matematici, riprendendo la tradizione platonica dell'*armonia cosmica*. Nel *De institutione musica* suddivide la musica in *mundana* (che proviene dal cosmo), *humana* (generata dall'uomo) e *instrumentalis* (frutto dell'impiego di strumenti). I tre generi hanno in comune l'*harmonia*. Essa giunge dal movimento dei pianeti, che nelle loro rotazioni su se stessi e nelle rivoluzioni orbitali emettono suoni armoniosi, ma inudibili per l'orec-

chio umano. Riflesso di tale concordia sonora è la musica umana, quando i contrari si congiungono e gli opposti coesistono. Da Macrobio a Marziano Capella, da Cassiodoro a Isidoro di Siviglia, la musica accoglie i temi biblici, riordina il proprio assetto matematico e continua a proporsi come una teoria dell'armonia cosmica (o delle sfere celesti, in cui gli angeli intonano le beatitudini).

Nella pratica ecclesiale e liturgica va segnalato che dal IV secolo Ambrogio aveva introdotto il canto degli inni, dal VI secolo era stato prescritto l'obbligo per i monaci del canto nella liturgia delle ore e dal V secolo al VII si era diffuso il canto antico romano (ricco di influenze ebraiche, greche, bizantine e orientali). Tutto questo prepara il *canto gregoriano*. Posto sul testo sacro tratto dalle Scritture, immesso nell'apparato liturgico, mantenuto monodico e privo dell'impiego di strumenti, arricchito da influssi provenienti dalla Gallia ma sempre su base romana, esito secondo Giovanni Diacono delle trascrizioni e codificazioni volute da Gregorio Magno nel VI secolo, il canto – appunto perciò chiamato “gregoriano” – perviene nel secolo IX, per volere di Carlo Magno, alla sua più ampia diffusione nell'Europa cristiano-medievale.

Pertanto, se Macrobio scriveva nel Secondo Libro del Commentario all'*In somnium Scipionis* di Cicerone che «il suono nasce dalla rotazione stessa delle sfere» (II, 1, 5) e «dall'impulso di queste potenti masse» (II, 1, 4) consegue «che il movimento circolare delle sfere celesti (*de sphaerarum caelestium*) produce dei suoni armoniosi» (II, 1, 7), allora inni, salmi e antifone hanno il compito di restituire nel canto gregoriano la magnificenza del Creatore ben prima della bellezza del creato e delle creature. La liturgia e il suo calendario si arricchiscono del canto in ogni festa (ad esempio quella del Natale, spostata dal 6 gennaio al 25 dicembre al fine di trasfigurare in termini cristiani il culto del Sole che rinasce dopo il solstizio invernale), ma anche nella normalità della vita conventuale tanto nei grandi monasteri (San Gallo, Montecassino, Einsiedeln, Reichenau, Tours, Fulda, Corbie, Bobbio, Nonantola) quanto nelle piccole e sperdute comunità. La liturgia delle ore, l'ordinario delle Messe (comprensivo di *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*) e il rito festivo uniscono nel canto l'intero cenobio cristiano. Ciò accade prima con la monodia a una voce senza alcun accompagnamento, poi con la polifonia dove l'insieme simultaneo delle voci combina armoniosamente i suoni mentre i loro effetti si concatenano in sequenze a più parti, quindi con l'ingresso degli strumenti musicali, infine nel contrappunto quando le linee melodiche si sovrappongono e interscambiano.

L'intento dei monaci è quello di innovare il canto e il cerimoniale per la maggiore gloria di Dio, senza smarrirne l'originarietà autentica che è parte della storia del sacro così come della storia della Chiesa. Il canto gregoriano riassume la quadruplici eredità del canto romano, ambrosiano, gallicano e mozarabico, ma tutto viene codificato nelle morfologie del sistema a lettere latine, che sostituiscono quelle greche (con l'abate Oddone di Cluny, nel X secolo) e poi del sistema notazionale (con Guido d'Arezzo nell'XI secolo). Il secolo XII vede l'organo diffondersi nei luoghi sacri. Qui la polifonia assume una sempre maggiore complessità di composizione, dove gli scambi e gli

incontri delle voci s'arricchiscono di ornamentazioni e indipendenze, mentre lo stile rimane "grave" come nel modello cistercense. Dagli oltre 3000 canti gregoriani è tratto il materiale per lo sviluppo della cosiddetta *ars antiqua*, che s'innerva nell'arte romanica – in particolare del Duecento. Con il secolo seguente sorge l'*ars nova* che muta ancora il sistema della notazione musicale e, interessando sia la musica sacra sia quella profana, a partire da Parigi (dove si è ormai affermato lo stile gotico) e da Avignone (dove si è spostato il papato) perviene in Italia, a Firenze. Al canto si è affiancata, e in modo solido, la musica strumentale, ma tutto è istituito sul rigore matematico dei valori di durata, dei ritmi, degli spazi: tutto sembra essere "gotico".

### 5. *Il triplice spirito del tempo e l'armonia delle sfere*

Quando, intorno al 1175, Herrad von Landsberg porta a provvisoria conclusione l'*Hortus deliciarum* – il cui manoscritto composto di circa 600 fogli, metà dei quali occupata da raffigurazioni eseguite dalla stessa monaca, verrà conservato a Strasburgo e andrà distrutto nella guerra franco-prussiana del 1870 –, scrive: «sono la musica e insegno un'arte vasta e varia». Con i due aggettivi di quella promessa pedagogica, la badessa del monastero alsaziano di Hohenburg (o Sainte-Odile) insegna alle novizie come la musica possieda una pratica così capace e mutevole da renderla comprensiva del canto e del suono strumentale. Ciò sarà confermato anche nell'iconografia musicale, quando ad esempio gli *Angeli musicanti* di Hans Memling (con in mano flauti, liuti e trombe) intoneranno le glorie divine.

Herrad von Landsberg, mossa dalla necessità di educare a una più pura religiosità le monache, raccoglie un florilegio di citazioni tratte dalle Scritture e da autori cristiani – rappresentanti la Patristica e la Scolastica –, per poi suddividere l'insieme secondo le antiche ripartizioni delle tre sfere. Con le evocazioni veterotestamentarie Herrad parla di Dio, attraverso la redenzione cristiana parla dell'uomo e riferendosi alla Chiesa parla del mondo. Ma Herrad – vissuta tra il 1135 ca. e il 1195 – pensa che Dio, affinché gli uomini possano conoscere il mondo, abbia dato loro la *filosofia* assoggettandole le sette arti liberali, dove la *musica* è personificata da una giovane donna con l'arpa, la ghironda, la viella e la lira. Herrad non doveva essere propriamente una mistica – come, ad esempio, Hildegard von Bingen –, apprezzava la natura e le facoltà umane volte alla conoscenza del mondo, affidando all'uomo un compito gnoseologico contenuto però nel quadro generale della cristologia.

Sono dunque ancora Dio e l'uomo il duplice centro della riflessione teologica medievale: la sfera del divino e la sfera dell'umano – indagate secondo quelle proporzioni armoniche la cui essenza matematica era stata uno dei fulcri della filosofia classica relativa all'ordine (e all'origine) dell'universo. Tuttavia, il mondo – orto conchiuso o giardino delle delizie, *mysterium mundi* o *harmonia mundi* – entra in modo prepotente nell'ultima dialettica scolastica. La terza sfera, sospinta dalla filosofia della natura, dalle letterature volgari, dalla società curtense e dalla musica tanto sacra quanto profana, ritrova quel-

lo spazio che la vedeva già occupare il vertice di uno dei due triangoli della Stella di David. La sfera del mondo, sul finire del Medioevo, non comprende più soltanto le sfere celesti generatrici dell'armonia cosmico-musicale. Essa evoca anche – o forse soprattutto – il mondo reale, naturale e umano. Il giardino segreto della vita privata, l'*hortulus* della quotidianità, la società domestica, il disordine della convivialità, le avventure e le disavventure: tutto è parte del "mondo", che ha perso la sua sacralità assoluta nell'affermare il proprio carattere "mondano".

Nel *Livre des échecs amoureux*, un'illustrazione riprende un giardino al quale s'accede passando attraverso la torre dove su un cartiglio si legge la parola "Natur". Una donna possiede le chiavi del giardino, che rimane interdetto alle due figure maschili poste all'esterno delle mura. All'interno, una figura femminile nuda nel seno si guarda allo specchio stando all'ombra di un albero. Fiori e aiuole sono recintati con muri intervallati da torrioni che conservano ancora le linee verticali dello stile gotico, ma le loro finestre non sono più né a tutto sesto né a sesto acuto. Squadrate nei quattro angoli, annunciano l'Umanesimo, dove la libertà del linearismo descrive con la propria orizzontalità il diritto di scegliere in nome della dignità umana e dell'eguaglianza fra gli uomini (intesi come unica specie e duplice genere). Dal "bosco sacro" della classicità all'*hortus conclusus* del Medioevo, dal "giardino di Maria" dell'allegoria estetico-cristiana alla "valle delle donne" con il giardino immaginato da Boccaccio: l'*harmonia* transita da Dio all'uomo attraverso il mondo.

Nella sfera di Dio, il romanico aveva riposto la solidità e la robustezza, la sovranità incombente e la veemente potestà del suo "stile", che lasciava intatta nel mondo la *drammaticità* della presenza divina. Nella sfera dell'uomo il gotico aveva immesso la ponderatezza e l'eleganza, la verticalità ascendente e la commozione mistica del suo "stile", che lasciava intatta nel mondo la *trascendenza* della sostanza umana. Nel XV e XVI secolo la sfera del mondo si riappropria di se stessa e – senza refutare il divino, ma riconducendolo all'uomo – avvia una *harmonia dialogi* dove il giardino della musica e la musica del giardino perseguono le regole di quella *concordantia* che Jehudah Abrabanel nei *Dialoghi d'Amore* evocerà come una filosofia dell'amicizia generatrice di vita.

### Bibliografia

- R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Il Saggiatore, Milano, 1961  
 G. Binding, *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140-1350*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000  
 P. Deschamps, *Romanik im Heiligen Land*, Zodiaque – Echter, Würzburg, 1992  
 G. Duby, *L'Europe des cathedrales*, Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1966 (tr. it. *L'Europa delle cattedrali. 1140-1280*, Skira-Fabbri, Milano, 1967)

- G. Duby, *L'Europe au Moyen Âge. Art roman, art gothique*, Flammarion, Paris, 1984 (tr.it. *L'Europa nel Medioevo*, Garzanti, Milano, 1987)
- Fulcanelli, *Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand-Ceuvre*, Jean Schemit, Paris, 1926; Les Éditions des Champs-Élysées, Paris, 1957; Société nouvelle des Éditions Pauvert, Paris, 1964
- H. Jantzen, *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs*, Rowohlt, Hamburg, 1957
- E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Saint Vincent Archabbey, Latrobe, 1951 (tr.it. *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Liguori, Napoli, 1986)
- A. Petzold, *Romantische Kunst*, DuMont, Köln, 1995
- A. Prache, *Cathédrales d'Europe*, Citadelles & Mazenod, Paris, 1999
- R. Recht, *Le Croire et le Voire. L'art des cathédrales XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Paris, 1999
- B. Schütz, *Große Kathedralen des Mittelalters*, Hirmer, München, 2002
- O. G. von SIMSON, *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968
- A. Speer, G. Binding, (Hrsg.) *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000
- W. Swaan, *Die großen Kathedralen. Albi Amiens Bourges*, M. DuMont Schauberg, Köln, 1969
- M. Untermann, *Forma Ordinis. Studien zur mittelalterlichen Baukunst der Zisterzienser*, Deutsche Kunstverlag, Berlin, 2001
- R. Toman (Hrsg.) *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Könemann, Köln, 1996
- G. Wolf, *Salus populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, VCH – Acta humaniora, Weinheim, 1990