

IL POTERE *MAGICO* DI FEDERICO II,
SIGNORE DEL MONDO E DEGLI ELEMENTI.
IDEOLOGIA DEL SAPERE E IDEOLOGIA DEL POTERE
NEGLI AFFRESCHI DELLA CRIPTA
DELLA CATTEDRALE DI ANAGNI

Antimo Cesaro

Università della Campania “Luigi Vanvitelli”
antimo.cesaro@unicampania.it
Orbis Idearum, Vol. 7, Issue 1 (2019), pp. 31-62.

ENGLISH TITLE: THE MAGICAL POWER OF FREDERICH II, LORD OF THE WORLD AND OF THE ELEMENTS. IDEOLOGY OF KNOWLEDGE AND IDEOLOGY OF POWER IN THE FRESCOES IN THE CRYPT OF THE CATHEDRAL OF ANAGNI

ABSTRACT

Frederick II stands out in the context of the first half of the XIII century as representing the peculiar attributes of the medieval emperor. However, the Swabian ruler, shaping an innovative political construction (“a work of art,” according to the definition of Burckhardt), was considered the *immutator saeculi* who, by virtue of a singular demiurgic capacity (the synthesis of calculation and artifice, but, also, of genius and recklessness) was able to “subvert the order,” placing himself – from opposite points of view – as *sol invictus* and *rex pestilentiae*, *cooperator Dei* and *preambulum Anti-christi*, *lex animata* and *filius iniquitatis*. A particular cycle of frescoes preserved in the crypt of the cathedral of Anagni testifies to its irreducible contrast with pontifical authority. The cycle, investigated from a symbolic-political perspective, reveals itself to be a singular object of study, fraught with symbolic pathos and allusions to a magical-sacred universe within which the Church attempted to act as the sole hermeneutical navigator.

1. UNA BREVE PREMESSA STORICA E METODOLOGICA

Di ritorno dalla Terra Santa dopo l’auto-incoronazione a Gerusalemme (marzo 1229) e sventate le macchinazioni di Gregorio IX, Federico II si impegnò a fondo per il rilancio della sua immagine e la riorganizzazione della macchina amministrativa nel *Regnum*.

Urgeva, *in primis*, trovare un’intesa con il pontefice. Solo dopo un anno il papa si decise ad accogliere le proposte di pace che sancivano la presa d’atto del dominio imperiale su Germania e Sicilia e la necessità di liberare

l'imperatore dall'anatema. Tutto ciò fu un viatico per gli accordi di San Germano e Ceprano che trovarono un felice epilogo, nel settembre 1230, ad Anagni, dove Gregorio accolse lo Staufen salutandolo come «amato figlio della Chiesa».

Riappacificatosi col pontefice e concluse le assise di Melfi (il cui frutto più maturo fu il riordino della legislazione vigente, condensata nel *Liber Augustalis*), Federico, a partire dal 1231, ordinò che venisse coniato nelle zecche di Brindisi e di Messina una nuova moneta d'oro, detta, con esplicito richiamo ai fasti dell'Impero romano, *augustale*.

La riforma monetaria mirava non solo ad armonizzare esigenze di aree economiche assai differenziate, ma, anche, a trasformare l'aspetto estetico delle divise circolanti. Il conio dell'*augustale* cercò di far fronte ad entrambe le esigenze. Esso offre, ancor oggi, meglio di qualunque altro reperto superstite, una testimonianza simbolica del “sogno politico” del suo creatore¹. In tutte le emissioni di *augustali*, infatti, è possibile ricercare, se non le sembianze fisiche di Federico, l'immagine ufficiale che l'imperatore svevo desiderava offrire di sé all'immaginario e alla devozione dei sudditi.

Il ritratto dell'imperatore – *signum* sempre predominante su monete e sigilli – poteva e doveva, *ovunque*, agendo tramite il riconoscimento della sua persona, *dare ordine*, irradiando forza come un'immagine di grazia divina, così come accadeva per le monete romane: mezzo di pagamento ma, anche, di propaganda politica.

Ed infatti, l'elegante moneta aurea federiciana, oltre a rivelare la presenza (*onnipotente* e *pervasiva*) del sovrano, intendeva, anche, evocarne l'*onnipresenza dello sguardo*. L'*augustale*, infatti, il cui conio adulterino configurava il delitto di lesa maestà², riproducendo *all'infinito* l'effigie dell'imperatore, contribuiva ad *eternarne* il nome e ad imporre ovunque l'*immagine* della sua potenza.

Oltre alle novità sul piano legislativo, amministrativo e finanziario, altre innovazioni particolarmente significative riguardarono il campo delle scienze della natura, e della matematica in particolare, le cui prospettive di indagine, da strumento per la speculazione metafisica e per la ricerca esoterica, diventarono mezzo di conoscenza, di descrizione e di intervento sulla realtà³.

Conseguenza immediata della nascita di una concezione (*ante litteram*)

¹ Cfr. S. Balbi de Caro, *Monete e popoli in Italia nell'età di mezzo*, Pizzi Editore, Cinisello Balsamo (Milano) 1993, p. 158.

² Cfr. *Liber Augustalis*, III, 62. Per approfondimenti: C.U. Schminck, *Crimen laesae maiestatis. Das politische Strafrecht Siziliens nach den Assisen von Ariano und den Konstitutionen von Melfi*, Scientia, Aalen 1970.

³ Cfr., sul tema, A. Maier, *Studien zur Naturphilosophie der Spätscholastik*, 5 voll., Storia e Letteratura, Roma 1949-1958; A. C. Crombie, *Da S. Agostino a Galileo. Storia della scienza dal V al XVII secolo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1970; E. Grant, *The Foundations of Modern Science in the Middle Ages, Their Religious, Institutional and Intellectual Contexts*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

scientifica della natura fu il nuovo fervore nello sviluppo delle tecnologie in ogni campo: dall'ottica alla fisica, dalla clinica alla metallurgia, dall'astronomia alla nautica. Va inoltre sottolineato il conseguente evolversi dell'atteggiamento nei confronti del lavoro manuale, con una valutazione positiva delle *artes mechanicae* e, tra queste, dell'attività dell'architetto, che registrò i segni di un apprezzamento talmente alto da consentirci di annoverare tra le fila degli *artifices* lo stesso imperatore.

Già a partire dalla *Diversarum artium schedula* attribuita al monaco Theophilus⁴, si era incominciato a riconoscere valore positivo al lavoro manuale postulando, sul piano religioso e morale, un parallelismo tra creazione divina e attività demiurgica dell'artigiano, il cui ingegno e la cui perizia era fatta discendere direttamente dall'intelligenza di Adamo, dotato in tal senso da Dio.

In forza di queste considerazioni, non meraviglia l'importanza attribuita alla formazione degli architetti nei vari ordini religiosi. Inoltre, proprio agli stessi anni in cui il trattato di Theophilus veniva realizzato (1086) risale la prima menzione letteraria del termine *ingeniator*⁵, a definire l'*architectus*, il *fabricator*, il *caput magister*, l'*aedificator* che, attraverso la geometria e la matematica, stabiliva le norme atte a plasmare la materia.

La dignità professionale dell'*artifex* era, però, riconosciuta con difficoltà dalle classi sociali elevate, ancora legate ad antichi pregiudizi nei confronti delle "arti meccaniche". E tuttavia il ruolo dell'*architectus* mutò rapidamente con la nascita dei comuni e la ripresa dei commerci e delle attività artigianali, proprio tra il XII e il XIII secolo. Ce lo attestano le miniature di antichi codici che lo immortalano con squadra e compasso, nonché i bassorilievi, le lastre tombali, le lapidi commemorative che ne celebrano le capacità (come, per esempio, l'iscrizione sull'abside del duomo di Modena in onore di Lanfranco). Ce lo testimoniano antiche cronache, come quella di Ottone di Frisinga o del predicatore Nicola de Biard che, nel 1261, annota con meraviglia come, in Francia, l'architetto giunga sul cantiere munito di guanti e verga, distribuendo incarichi ai lapicidi e riscuotendo un maggior salario pur senza compromettersi materialmente con l'opera.

Sembrirebbe così affievolirsi, nella considerazione sociale, la classica distinzione tra scienza e tecnica, riflesso della differenza tra vita contemplativa e attiva. Per lo *status* privilegiato dell'*aedificator*, d'altra parte, non mancavano significativi riscontri nelle fonti antiche: Cassiodoro, per esempio, o Giovanni Scoto Eriugena, che aveva coniato l'espressione "*mechanicae artes*", documentandola nel suo commento a Marziano Capella.

Occorre poi sottolineare che la formazione dell'architetto avveniva diret-

⁴ A. Caffaro, *Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Palladio Editrice, Salerno 2000.

⁵ Cfr. R. E. Latham, *Revised Medieval Latin word-list from British and Irish sources*, Oxford University Press, London 1965, s.v. *ingenium*.

tamente in cantiere, attraverso la trasmissione dei *segreti di mestiere*, in un'armonica combinazione tra osservazione della natura, sperimentazione pratica e creatività della ricerca che, proprio a partire dall'età federiciana, attraverso il simbolismo algebrico, consentirà di rendere immediatamente intelligibili le leggi della natura.

Attraverso l'introduzione delle cifre posizionali (da noi dette "arabe") e le innovazioni della matematica algebrica, l'uomo entrava in possesso degli strumenti conoscitivi dell'organizzazione degli elementi fisici e poteva, con una nuova consapevolezza, penetrare il senso *magico-sacrale* del creato, *comprendere* i misteri dell'universo e *operare* sulla natura, come ben mostrano le ricerche promosse da Federico II⁶, Ruggero Bacone, Giordano Nemorario o Leonardo Pisano (Fibonacci).

Formidabile intuizione di quest'ultimo, in particolare, fu quella di ritenere che la natura tende sempre ad organizzarsi in forme geometriche, misurabili e conoscibili attraverso un'algebra rinnovata che, superando il *metodo rettorico*, cominci ad avvalersi, nella descrizione del mondo, di segni e simboli. È con questa consapevolezza che Fibonacci si applica allo studio dell'*evoluzione delle forme geometriche*, con l'ausilio di procedimenti matematici che offrono la possibilità di misurare anche le *variazioni qualitative* della materia.

Proprio sulla notazione simbolica è fondato il capolavoro del matematico pisano, richiesto a corte da Federico, a seguito della pubblicazione della definitiva stesura del *Liber abaci* (1228). Il matematico dedicò poi all'imperatore il *Liber quadratorum* in cui, elaborando alcune questioni discusse con il filosofo Giovanni da Palermo, sviluppava problemi classici della matematica antica.

In questo contesto, non è difficile inserire i nuovi tentativi di quadratura del cerchio, un problema col quale si era già cimentato Franco di Liegi e che non mancò, lungo il corso del XIII secolo, di affascinare anche Raimondo Lullo.

Si trattava di coniugare due elementi dallo straordinario significato simbolico, le due forme alle quali maggiormente si attiene la natura nell'organizzazione del mondo. «Dal cerchio e dal quadrato, circoscritti o inscritti l'uno nell'altro, attraverso l'applicazione delle leggi della simmetria, della traslazione e della rotazione, si riteneva possibile ottenere ogni ulteriore figura geometrica: risultavano, insomma, gli elementi vitali, primordiali di ogni ipotesi *generativa*»⁷.

⁶ Rispetto alla posizione di chi semplicemente riconosce in Federico II la figura del grande mecenate, si può sostenere che al sovrano svevo spettò anche il ruolo attivo di elaboratore di cultura artistica e scientifica. Cfr., in quest'ottica, G. Nebbia, *Federico II e lo sviluppo delle scienze ai suoi tempi*, in *Atti delle giornate federiciane* (Oria, 13-14 giugno 1968), Tipografica manduriana, Manduria 1971, pp. 67-74 e pp. 3-12.

⁷ A. Thierry, *Federico II e le scienze. Problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*, in A. M. Romanini (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Congedo Editore,

Nella tradizione simbolica, il *quadrato* è una rappresentazione del *mundus*, alludendo, da un lato, alla quadripartizione degli elementi, dei punti cardinali o delle stagioni, dall'altro, alla complessiva, immutabile stabilità dell'universo che permane identica, pur nel variare, ordinato e ciclico, dei suoi elementi (il quadrato è figura antidinamica per eccellenza).

Il *cerchio* (o la sfera) può, invece, richiamare l'originaria rappresentazione dell'*homo* (come spiega Aristofane nel *Simposio* platonico⁸). Esso si pone, così, come *mundus alter*, il microcosmo uomo, colto nella distinzione dal suo principio e che, nella sua potenziale dinamicità, richiama lo scorrere del tempo, e, con esso, l'idea di movimento e cambiamento.

Ed infatti, già a partire dal mondo classico, non erano mancati tentativi, carichi di forti *connotazioni simboliche*, di collegare i due elementi: si pensi, ad esempio, alla corrispondenza tra i quattro elementi e i quattro umori ipocratici che determinano l'equilibrio *vitale* nell'uomo⁹. Si consideri, inoltre, la raffigurazione simbolica – tipica delle culture orientali, ma presente anche nei rosoni delle cattedrali gotiche – del *mandala*, in cui un cerchio contiene un quadrato: una rappresentazione della sintesi tra cielo e terra la cui contemplazione è in grado di condurre all'illuminazione¹⁰. Si pensi, infine, alle figure e alle strutture che delineano la compenetrazione tra quadrato e cerchio presenti in molte chiese romaniche¹¹: richiamo, più o meno esplicito, all'incarnazione di Cristo, e, dunque, alla comunicazione tra la natura umana e divina.

2. AXIS MUNDI

La compenetrazione tra il piano tellurico e uranico, fu uno – se non il principale – *leitmotiv* dell'azione federiciana.

Non credo sia plausibile riconoscere a Federico l'audacia di quel gesto dissacratore, col quale, solo nella piena modernità, sarà ribaltato il vertice di quella piramide ermeneutico-simbolica dal cui angolo visuale (cielo-terra terra-cielo), a seconda dei diversi contesti storici, sociali e culturali, è possibile avere e dare contezza del mondo. Pur tuttavia, si può riconoscere al so-

Galatina 1980, vol. II, p. 287.

⁸ Platone, *Simposio*, 190 a-b.

⁹ Cfr. sull'argomento A. C. Crombie, *Da S. Agostino a Galileo. Storia della scienza dal V al XVII secolo*, cit., p. 113 ss., pp. 138-139.

¹⁰ G. Tucci, *Teoria e pratica del Mandala*, Ubaldini, Roma 1969, p. 39 ss.; C. Bonvecchio, *Europa degli eroi, Europa dei mercanti. Itinerari di ribellione*, Settimo Sigillo, Roma 2004, p. 36.

¹¹ Per approfondimenti, oltre ai classici studi di Émile Mâle, mi limito a segnalare, in una vastissima bibliografia, M.-M. Davy, *Initiation à la Symbolique Romane*, Flammarion, Paris 1977; J. Gimpel, *I costruttori di cattedrali*, trad. it., Jaca Book, Milano 2000; M. Gout, *Il simbolismo nelle cattedrali medievali*, trad. it., Arkeios, Roma 2004.

vano svevo il tentativo di esplorare (sul piano tellurico, quello proprio della scienza federiciana) tutte le innumerevoli direzioni orizzontali che (senza compromettere la verticalità e la tensione verso il mondo celeste) è possibile intraprendere nel tentativo (estremo per l'epoca in cui lo Staufen visse) di dare un primo abbrivio a quella rotazione prospettica con cui, noeticamente, a partire dal Rinascimento, si penserà il mondo¹².

Sulla base di queste premesse, pensiamo alle nuove conoscenze scientifiche del XIII secolo. Esse muovevano dall'ambizione, attraverso il ragionamento matematico¹³, di penetrare i processi generativi della natura¹⁴: «Il cerchio e il quadrato hanno in comune, in simbiosi profonda, otto punti che sono dati dagli assi di simmetria del quadrato. In questi otto punti le due figure si *confondono*, nel senso più pieno del termine, nel senso anche sessuale, vitale. Congiungendo gli otto punti generati dal quadrato nella circonferenza *nasce* una nuova figura geometrica, l'ottagono»¹⁵, un poligono *compiuto* (non a caso usato nella pianta della cappella palatina di Aquisgrana) e *perfetto* (generatore di simmetria bilaterale e raggiata, riscontrabile in molte piante e animali).

Ottagonale è la pianta di Castel del Monte, attribuita (probabilmente non a torto), direttamente a Federico II: si tratta, comunque, di una *pianta intenzionale*¹⁶. L'imperatore svevo fu verosimilmente spettatore interessato delle dispute matematiche di Fibonacci con Giovanni da Palermo, probabilmente a partire dal 1225-1226. Negli anni immediatamente successivi (quelli della diffusione degli augustali e delle nuove *Constitutiones*) si cimentò nel progetto di Castel del Monte¹⁷ che risponde, fin nei più minuti dettagli, ai modelli della simmetria matematica e alle regole geometriche «della trasformazione delle figure piane e dei solidi, nonché alle formule matematiche che penetrano, che descrivono quei processi»¹⁸. Di conseguenza, la sua architettura

¹² Cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica II*, FrancoAngeli, Milano 2010, p. 175. La concezione prospettica dello spazio (richiamata nel testo attraverso la metafora geometrica della piramide) segna, secondo Erwin Panofsky (*La prospettiva come «forma simbolica»*, trad. it., Abscondita, Milano 2007, p. 53), la fine della dell'antica teocrazia e, insieme, l'inizio della moderna antropocrazia.

¹³ Per approfondimenti: C. Cristiani, M. Pereira (a cura di), *L'arte del Sole e della Luna: alchimia e filosofia nel Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1996; E. J. Holmyard, *Storia dell'alchimia*, trad. it., Sansoni, Firenze 1972.

¹⁴ Sull'applicazione della matematica alla natura: P. Kibre, *Studies in Medieval Science: Alchemy, Astrology, Mathematics, and Medicine*, Hambleton, London 1984; S. Caroti (a cura di), *Studies in Medieval Natural Philosophy*, Olschki, Firenze 1989, pp. 95-131.

¹⁵ A. Thiery, *Federico II e le scienze. Problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*, cit., pp. 288-289.

¹⁶ Cfr. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, UTET, Torino 1927, vol. II, p. 735 e ss., figg. 462-465.

¹⁷ Per approfondimenti di carattere generale: R. Licinio (a cura di), *Castel del Monte - Un castello medioevale*, Adda Editore, Bari 2002.

¹⁸ A. Thiery, *Federico II e le scienze. Problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*,

tura può essere interpretata solo in modo parziale con l'ausilio degli strumenti dello storico dell'arte e ben si presta, invece, ad una lettura simbolica, che, superando la mera concettualizzazione del dato sensibile, sia sostenuta anche da una sorta di spontanea inclinazione al dato immaginifico.

In quest'ottica, il castello federiciano può essere inteso come uno straordinario *laboratorio alchemico*,

in cui si sperimenta la scienza nuova: la matematica algebrica, con la sua traduzione simbolica delle leggi della natura. Tutte le tradizioni, le credenze, le forme, i significati mitici, simbolici e religiosi sono ricondotti al numero, cifra ermeneutica del mondo. L'insistenza con cui Federico persegue a Castel del Monte la quadratura del cerchio nella costruzione dell'ottagono, può esser letta, nella prospettiva della razionalità immaginativa da noi assunta, come espressione della consapevolezza critica delle *leggi evolutive*. E lo dimostrano le torri, ancora ottagonali, che germogliano agli otto spigoli, cioè negli otto punti in cui il quadrato e il cerchio si *confondono, partorendo* forme e vita nuove¹⁹.

Può essere poi interessante notare che i due piani ottagonali del castello risultano sprovvisti di veri e propri accorgimenti difensivi. La costruzione doveva pertanto configurarsi come una *domus solaciorum* che, strumentalizzando l'ambiente circostante, si trasformava in uno *spazio proprio* dell'imperatore. Essa, infatti, situata alla sommità di una collina delle Murge (in evidente, pensato contrasto con ogni possibile valenza strategica e militare), altera e trasforma il paesaggio in cui si inserisce, dominando e segnando simbolicamente il territorio e marcando la distanza dall'elemento iletico della natura. La possente sagoma ottagonale e "a corona" di Castel del Monte, che si mostra superba già a grande distanza²⁰, acquista, in quest'ottica, lo straordinario valore simbolico di un richiamo alla regalità del sovrano e, anche, al suo ruolo di *axis mundi* (reso evidente dalla simbologia dell'ottagono, sintesi di quadrato e cerchio, di cielo e terra, di macro e micro-cosmo).

3. EUTOPIA ED EUCRONIA

Proprio negli anni in cui l'imperatore Federico II tentava il dominio *simbolico* dello spazio e del tempo, intendendo *presidiare* lo spazio (*segnandolo* attraverso la diffusione pervasiva della sua immagine) e *modellare* il tempo *mundano*, "sapendosi con esso comportare" (come sottolinea in un noto so-

cit., p. 291.

¹⁹ *Ivi*, p. 292.

²⁰ A. Thierry, *Semantica sociale: messaggi e simboli*, in «Atti delle seste giornate normanno-sveve», *Potere società e popolo nell'età sveva*, Dedalo, Bari 2007², p. 190 e ss. e, in particolare, p. 217.

netto re Enzo), il suo principale antagonista, il papa Gregorio IX, attraverso il controllo (e la manipolazione ideologica) di spazi sacri e liturgici mirava a ribadire il dominio da parte della Chiesa della dimensione del tempo (in senso *escatologico*).

In quest'ottica, assume particolare significato una possibile interpretazione, nella prospettiva ermeneutica simbolico-politica, dei cinquecentoquaranta metri quadrati di affresco della cripta della cattedrale di Anagni. Sarà questo l'oggetto specifico del presente saggio.

Naturalmente il ciclo pittorico è già stato abbondantemente studiato in passato soprattutto da storici dell'arte e, certamente, punto di partenza di ogni approfondimento scientifico delle pitture anagnine sono da considerare le fondamentali ricerche degli inizi del Novecento di Pietro Toesca²¹ insieme a due importanti studi risalenti a circa venti anni fa: il volume collettaneo *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, a cura di Gioacchino Giammaria²² e l'approfondita monografia di Lorenzo Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina*²³.

Il presente studio, però, di impianto simbolico-politico (non occupandosi di problematiche storico-artistiche se non in quanto funzionali alla prospettiva d'indagine proposta), deve molto anche alla felice intuizione di Frederik Hugenholtz che per primo ha parlato – a proposito degli affreschi anagnini – di un vero e proprio *manifesto politico*²⁴.

In ossequio a tali premesse, il nostro percorso sarà condotto facendo uso delle capacità ermeneutiche non solo della *coscienza cognitiva* ma, anche, della *coscienza liminare* che, dotata com'è di forme e modalità di conoscenza coinvolgenti l'intera psiche umana, permette una conoscenza più raffinata, "liminare" o "immaginale", dell'oggetto di studio²⁵.

Con particolare riguardo al ciclo pittorico della cripta anagnina la metodologia prospettata può risultare particolarmente feconda. E ciò, da un lato, perché l'ermeneutica simbolica, intesa come attività psico-teoretica, si può rivelare eccezionalmente penetrante nel tentativo di comprendere l'ambiguo messaggio politico ad esso sotteso; dall'altro, perché il contesto in cui gli affreschi furono realizzati (la cripta di una cattedrale) richiama immediatamen-

²¹ Cfr. P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in «Le Gallerie nazionali italiane», 5, 1902, pp. 116-187; Id., *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, UTET, Torino 1927, p. 39 e ss..

²² G. Giammaria (a cura di), *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, Viella, Roma 2001.

²³ L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Editrice Università Gregoriana, Roma, 2002.

²⁴ Cfr. F.W.N. Hugenholtz, *The Anagni Frescoes. A Manifesto. A historical Investigation*, in «Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 41, nuova serie, 6, 1979, pp. 139-172 (ora in traduzione italiana, F.W.N. Hugenholtz, *Un manifesto politico*, in G. Giammaria (a cura di), *Un universo di simboli*, cit., pp. 47-68).

²⁵ Cfr., sul punto, G. M. Chiodi, *La coscienza liminare*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 49.

te un vissuto sacrale che, scandito da una ritualità liturgica, si presta ad essere interpretato secondo parametri che necessariamente superano i limiti dei linguaggi (esclusivamente) cognitivi.

Tenteremo, dunque, di fornire una spiegazione di una parte del complesso decorativo della cripta, il cui contenuto narrativo è così originale rispetto a coevi cicli pittorici che già i contemporanei furono probabilmente perplessi e dubbiosi sull'idea di fondo che lo aveva prodotto. In quest'ottica, solo uno studio del tempo e del clima spirituale in cui l'eventuale messaggio fu formulato ci metterà in condizione di comprendere il vero significato degli affreschi. E ciò attraverso un lavoro che, se è fondamentalmente di *interpretazione*, presuppone, però, anche uno sforzo di *rivivificazione delle fonti* e di *immaginazione*. L'*approccio simbolico*, infine, all'interno di una più ampia ricostruzione del contesto storico, filosofico e politico in cui gli affreschi furono realizzati, può rivelare con chiarezza elementi che, sin qui guardati e descritti, non sempre sono stati valorizzati appieno.

Abbiamo appena fatto riferimento al *contesto* in cui gli affreschi furono realizzati. Ne discende immediatamente il primo fondamentale problema esegetico.

4. LA DATAZIONE DEL CICLO PITTORICO

Sappiamo con certezza che nel secondo e nel terzo decennio del secolo XIII lavorarono nella cripta anagnina il maestro Cosma e i figli Luca e Iacopo. Il restauro della chiesa, infatti, cominciato con il vescovo Alberto (1224-1237) si concluse, verosimilmente, al tempo del vescovo Pandolfo (1250). Gli affreschi nella cripta dovrebbero appartenere a questa lunga fase di interventi, segnandone, con molta probabilità, il momento conclusivo. Ed infatti, secondo Pietro Toesca, tre distinti maestri lavorarono contemporaneamente nella cripta fra il 1231 e il 1255, anno in cui papa Alessandro IV (1254-1261) ne consacrò i due altari.

Francesco Gandolfo²⁶ e Alessandro Tomei²⁷ hanno ritenuto, invece, di poter datare la realizzazione degli affreschi fra il 1227 – inizio del pontificato di Gregorio IX – e il 1231, anno della sistemazione delle reliquie di san Magno nel nuovo altare e della posa in opera del pavimento cosmatesco.

Quest'ultima ipotesi ha ricevuto un nuovo e significativo sostegno dalla scoperta di un interessante ciclo pittorico sulle pareti della cosiddetta *Aula gotica* nel complesso monumentale dei Santi Quattro Coronati a Roma²⁸. Le

²⁶ Cfr. G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Palombi, Roma 1988.

²⁷ Cfr. A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, in G. Giammaria (a cura di), *Un universo di simboli*, cit., p. 42.

²⁸ Per approfondimenti, rinvio a A. Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Skira, Milano 2006, con particolare riferimento all'*Introduzione* di F. Gandolfo (pp. 11-16).

pitture, recentemente emerse, rivelano una straordinaria assonanza con gli affreschi anagnini. E ciò non solo per gli indubbi richiami tra le scene rappresentate in entrambi i programmi decorativi e per le soluzioni architettoniche adottate nell'articolazione dell'ornato, ma, anche, per la comune chiave di lettura – eminentemente politica – dei due cicli pittorici. Perciò, la scoperta del ciclo di affreschi dell'*Aula gotica* del complesso monumentale dei Santi Quattro Coronati a Roma, ci permette, in sintonia con le intuizioni di Francesco Gandolfo, di giungere a una prima conclusione in merito alla questione cronologica prospettata. «La presenza nuova del ciclo dei Santi Quattro Coronati nel quadro della vicenda pittorica della prima metà del Duecento laziale ha il pregio di mandare ragionevolmente all'indietro nel tempo l'esecuzione delle pitture della cripta del duomo di Anagni»²⁹: tra il terzo e il quarto decennio del tredicesimo secolo.

5. UNITÀ DELLO SCHEMA DECORATIVO ED ERMENEUTICA DEL *CONTESTO*

Tutti i temi simbolici del complesso decorativo anagnino furono concepiti per suscitare un rilevante *épos* e un efficace *pathos* nel vissuto dei suoi spettatori, verosimilmente coinvolti nella ritualità sacrale delle liturgie celebrate nella cripta: l'esaltazione dell'ordine gerarchico del mondo (eterno e imm modificabile) prestabilito da Dio; la superiorità del sacerdozio sul regno; l'ascetico argomento del *contemptus mundi*; una visione escatologica della storia con esplicito richiamo alla divina onnipotenza; l'invocazione della giustizia divina per il sacrificio dei martiri (con la rappresentazione del Cristo vindice).

Obiettivo di questi primi approfondimenti è quello di dimostrare che esiste uno *schema* predefinito per gli affreschi anagnini che, globalmente considerati, risultano uniti da un *fil rouge* tematico i cui contenuti risulteranno via via evidenti. C'è innanzitutto una ragione “artistica” che riteniamo faccia propendere per la prospettiva ermeneutica proposta. L'esecuzione dei singoli gruppi di pitture non fu affidata ad un solo artista ma, probabilmente, a tre maestri, ciascuno dei quali realizzò solo una parte del ciclo complessivo. Doveva pertanto esistere, in anticipo sull'esecuzione del lavoro, un piano preciso e dettagliato al quale attenersi.

Un programma, d'altra parte, facilmente intuibile: entrando nella cripta, il visitatore, immediatamente sospinto in una *dimensione immaginale*³⁰ e come

²⁹ F. Gandolfo, *Introduzione*, in A. Draghi (a cura di), *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati*, cit., p. 15.

³⁰ L'aggettivo “liminare”, che rimanda immediatamente alla *dimensione immaginale*, attiene ad un lessico specifico, che lo caratterizza «quale matrice del simbolico. L'iminare significa “al confine”, alla “soglia”, al “punto di incontro” tra ciò che, da una parte, appartiene alla piena consapevolezza coscienziale e ciò che, invece, sfugge alla consapevolezza sensoriale e in-

rapito dalle raffigurazioni di un'affollata pagina miniata di un codice *in-folio*, doveva far librare i protagonisti delle varie scene, ricavandone un orizzonte di senso per il corso della storia del mondo.

In un tale contesto, il fluire del tempo, con i fatti in esso contenuti, è pensato come scaturente e, nello stesso tempo, orientato verso Dio, *unica direzione possibile*: dall'origine, con la creazione dell'universo, fino all'epilogo, con la salvezza in Cristo e la fine del mondo, la cui rappresentazione è da ritenersi, pertanto, punto privilegiato di lettura, *fuoco* visivo verso cui dirigere l'attenzione.

Una visione distesa delle immagini distribuite lungo le volte della cripta fa emergere, da un lato, una sorta di *summa* etica che palesa la natura limitata dell'uomo in uno spazio e in un tempo governati dall'ordine divino, dall'altro, la funzione insostituibile della Chiesa nell'indirizzare e governare l'uomo, *in statu viae*, lungo un tragitto che rimanda, però, a un piano meta-temporale, quello del *tempo eterno per eccellenza*.

In questa dimensione *prospettica* si inseriscono poi, nell'economia del ciclo pittorico, un *tempo narrativo (cosmico-noetico)* e una *ierostoria* (l'immagine della Chiesa che fonda se stessa sull'esempio dei suoi eroi), che scandiscono le fasi di un percorso il cui termine ultimo è, in una prospettiva salvifica, il ritorno a Dio e il compimento del progetto provvidenziale.

Un programma decorativo, dunque, che presenta una rete strettissima di corrispondenze con la trattatistica filosofica (Rabano Mauro, Onorio di Autun, Guglielmo Durando) e che, inserendosi in un consolidato orizzonte escatologico³¹, ci consente di apprezzare una straordinaria esemplificazione dell'uso politico della figurazione artistica.

E ciò ovviamente presuppone che i veri destinatari delle pitture, avvezzi a decodificare concetti elevati, fossero in grado di apprezzare registri pittorici che richiedono un livello superiore d'interpretazione. «Una raffigurazione così metaforica, infatti, non sembra diretta alla massa dei fedeli», né il luogo, «nonostante conservi tante reliquie di martiri, appare concepito per la devozione dei pellegrini»³².

Partiamo dunque dal presupposto che le pitture si prestassero ad un'*ermeneutica debole* per i semplici devoti, scarsamente istruiti, e ad un'*ermeneutica forte*³³ per le persone erudite dell'*entourage* pontificio. Rite-

tellativa, rimanendo al di fuori della sfera di diretto controllo dei sensi e della ragione», G. M. Chiodi, *La coscienza liminare*, cit., p. 35.

³¹ Per approfondimenti su questa prospettiva di indagine cfr. J. Le Goff, *Il tempo dell'exemplum (sec. XIII)*, in *L'immaginario medievale*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 117-121.

³² C. Frugoni, *Alcune considerazioni in margine agli affreschi*, in G. Giammaria (a cura di), *Un universo di simboli*, cit., pp. 5-6.

³³ L'*ermeneutica in senso forte* presuppone la prevalenza del *soggetto interpretante* sull'*oggetto interpretando*. Quest'ultimo, infatti, rivela la profonda complessità dei suoi significati solo se sottoposto al vaglio di un'esegesi simbolica che, avvalendosi anche

niamo, inoltre, che assumere la *forma mentis* di un osservatore del tempo sia il modo più appropriato per tentare di affrontare e risolvere i problemi esegetici proposti dagli affreschi, poiché questi, affidandosi non solo alla *ragione ragionante* ma attingendo, anche, al suo universo *emozionale e immaginativo*, era certamente in grado di comprendere il significato più autentico delle pitture in base agli eventi che si trovava a vivere.

Caratteristica peculiare della *simbolica* è, infatti, il costante rimando alla realtà vissuta e alla dimensione vitale del soggetto ermeneuta: il simbolo stesso è da ritenersi, pertanto, *totalità vissuta*.

In quest'ottica, risulterà particolarmente significativo sottolineare che, nel corso del tredicesimo secolo, i legami dei papi con la città di Anagni furono molto stretti e la sua cattedrale ospitò riti e cerimonie che spaziavano dalla canonizzazione alla scomunica. Quattro pontefici si succedettero nella prima metà del secolo: Innocenzo III (1198-1216), Onorio III (1216-1227), Gregorio IX (1227-1241), Innocenzo IV (1243-1254). Due tra questi (Innocenzo e Gregorio) appartenevano alla famiglia anagnina dei Conti; l'ultimo, Innocenzo (Sinibaldo Fieschi), fu eletto proprio ad Anagni. In un momento particolarmente delicato per la Chiesa, tutti questi pontefici ebbero forti legami con la città, soggiornandovi frequentemente. La residenza dei Conti e la cattedrale, poste l'una accanto all'altra, furono scenari di vicende di grande rilievo, e la cripta, in questo contesto, dovette giocare un ruolo di tale importanza da giustificare il progetto e l'esecuzione della sua straordinaria decorazione.

D'altra parte, se la decorazione della cripta fu concepita principalmente per il papa e il suo seguito, allora la complessità dello schema pittorico adottato risulta ampiamente giustificata: questa particolare tipologia di "soggetti ermeneutici" era ben in grado di leggerlo, interpretarlo e porlo in relazione al proprio vissuto. Chi progettò gli affreschi stava dunque veicolando un messaggio a individui in grado di comprenderlo.

In quest'ottica, le vicende storiche coeve possono suggerire una chiave interpretativa: gli affreschi si richiamano simbolicamente ad eventi che riguardano il conflitto da lungo tempo in corso tra Gregorio IX e l'imperatore Federico II.

Possiamo pertanto ritenere che il lungo, estenuante confronto – politico e dottrinale – tra la Chiesa romana e l'Impero degli Hohenstaufen, con la diffusione ad arte di vari temi escatologici ad opera dell'opposta propaganda, abbia lasciato la sua impronta nelle pagine dei cronisti del tempo, nella corri-

dell'intelligenza liminare, si in grado di determinare il passaggio dalla lettera allo spirito, in una complessiva *mise en abîme* dalle significazioni plurali, tipica, ad esempio, della tradizione esegetica religiosa. Per approfondimenti bibliografici sul concetto di *ermeneutica in senso forte*, cfr. G. M. Chiodi, *Primo sguardo sull'ermeneutica*, in A. Cesaro (a cura di), *L'angelo e la fenice. Percorsi di ermeneutica simbolica*, Luciano Editore, Napoli 2007, pp. 87-120.

spondenza papale, nella cancelleria imperiale e in numerose e significative testimonianze artistiche. Tra queste, le pitture anagnine possono rivestire un ruolo di primissimo piano.

6. LA PERTURBANTE MISTICA DELLA DIGNITÀ IMPERIALE

La maggiore preoccupazione dei sostenitori delle prerogative ecclesiastiche era quella di ridimensionare la sovranità universale dell'Impero, teorizzando (pur nell'alveo di un quadro concettuale che si richiamava latamente alla dottrina gelasiana) poteri di intervento diretto dell'autorità spirituale in ambito politico. E ciò, da un lato, richiamando la figura di Cristo *re e sacerdote*; dall'altro, esaltando la teoria della *plenitudo potestatis*, una definizione del potere papale che ne confermava in modo assoluto la superiorità.

Non stupisce, sulla base di queste premesse, e poiché – nell'ottica papale – Federico continuava ad agire contro l'ordine divino delle cose e a prevaricare i confini sacri della funzione sacerdotale, che l'arma della censura ecclesiastica, già utilizzata piuttosto di frequente nelle controversie tra Chiesa e Impero, fosse ripresa con rinnovato vigore da Gregorio IX che scomunicò l'imperatore due volte (nel 1227 e nel 1239), esprimendo il suo biasimo con un linguaggio apocalittico e profetico, in una più ampia cornice di carattere escatologico che richiama assai da vicino il contenuto degli affreschi anagnini.

Ciò che spaventava l'*entourage* pontificio era l'insistenza con cui il sovrano svevo associava il suo agire al modello salvifico del Redentore, non certo per un atto di umiltà cristiana, quanto, piuttosto, per collocare la sua funzione imperiale su di un piano più alto di quello papale. E ciò sul presupposto di un'intima compenetrazione tra l'azione divina e l'opera imperiale e, di riflesso, tra la gloria temporale e quella celeste.

A giudizio di Federico, come si premurò di sottolineare nel *Proemio* del *Liber Augustalis*, era stata la diretta volontà di Dio, a prescindere da ogni forma di intervento sacerdotale e ben oltre le umane possibilità, ad innalzarlo al di sopra di tutti i principi della terra, elevandolo alla dignità imperiale:

*Nos itaque, quos ad Imperii Romani fastigia, et aliorum regnorum insignia,
sola divinae potentiae dextera praeter spem hominum sublimavit.*

E la convinzione assoluta della legittimità del suo *status*, voluto e sanzionato da Dio stesso, lo spinse ad assumere comportamenti consequenziali.

Si pensi all'ingresso trionfale di Federico II, imperatore scomunicato, nella chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme: nonostante la grave censura ecclesiastica di cui era vittima, il sovrano svevo non aveva esitato a cingere con le sue stesse mani la corona della città, in più ammantando il suo gesto di un'aura provvidenziale, etica e religiosa. Tutto ciò rinverdiva i fasti del

“sacerdozio regale” dei suoi avi normanni, di cui, eloquente elemento simbolico era la *proskýnesis*, il bacio del piede. Una liturgia di ossequio che, riservata esclusivamente al papa da Gregorio VII, era invece, di buon grado accettata (e incoraggiata) da Federico, imputandola all’adulazione sviscerata dei suoi cortigiani.

Il suo gesto simbolico, tipico della ritualità sacrale, assumeva un valore orrorifico e perturbante per i teorici di parte papale, che bollavano Federico come «la bestia piena di nomi blasfemi» dell’*Apocalisse*, che sorge dalle acque marine «proferendo cose superbe e bestemmie»³⁴: era questo, nel XIII secolo, il sorprendente lessico delle bolle di scomunica e delle encicliche associate.

Ciò che meraviglia è il tono di *inconciliabilità* che le contraddistingue.

Già Gregorio VII aveva tentato una radicale svalutazione della potestà temporale sulla base della dottrina paolina (*omnis potestas a Deo*) che, rimeditata da san Bernardo nel *De Consideratione*, tentava di ridurre l’imperatore a braccio armato della Chiesa. Gregorio, però, fallito il tentativo di dare nuove formulazioni dottrinali ai rapporti col potere imperiale e pur all’apice della lotta per le investiture, aveva lasciato ancora aperto uno spiraglio ai tentativi di composizione dei dissensi, permettendo, così, ad Enrico IV di riuscire a sopravvivere al conflitto.

Anche Alessandro III che, nel 1160, proprio nel duomo di Anagni aveva pronunciato la scomunica contro Federico I, concesse all’imperatore svevo la possibilità di tornare sui suoi passi senza perdere la credibilità.

Nessuna delle due parti in conflitto mise mai in dubbio che dovesse esistere un governo “congiunto” del mondo, come ben si evince nel pensiero dei giuristi del XII e del XIII secolo (Irnerio, Graziano, Rufino, Accursio) che, nell’indiscussa accettazione di un potere sovrano universale (l’Impero) e di un’ autorità spirituale universale (la Chiesa), si sforzavano di definire il sistema dei rapporti reciproci.

L’analisi dei documenti del XIII secolo conduce, invece, a conclusioni differenti. Con veemente e sfrontata eloquenza, Federico è scomunicato e deposto. Non gli è riservata alcuna possibilità di riscatto, poiché le sue idee intorno all’origine e alla natura della sovranità temporale, con il suo esplicito, simultaneo richiamo alla «necessità delle cose» e alla «provvidenziale disposizione divina», giungono a disconoscere nella sua intima essenza il potere che il papa detiene in quanto *vicarius Christi*.

Con un’attenta (e ideologicamente orientata) lettura del *Proemio* del *Liber Augustalis*, ci si può spingere, infatti, a ridurre lo stesso volere divino ad una sorta di “principio attivo” inserito nell’ingranaggio delle cause naturali

³⁴ Cfr. *Epistulae saeculi XIII e regestis pontificum Romanorum selectae*, a cura di C. Rodenberg, Berlin 1883-1894, vol. I, pp. 644 e 653; vol. XIII, p. 1157 (con esplicito riferimento ad *Apocalisse*, 13, 1-18: «Vidi salire dal mare una bestia che aveva dieci corna e sette teste, sulle corna dieci diademi e su ciascuna testa un titolo blasfemo»).

determinanti la forza generatrice della sovranità temporale.

La *magniloquente rettorica* dei teorici di parte imperiale (si pensi a Pier delle Vigne) muoveva, così, i primi passi su quell'accidentato percorso che condurrà, in seguito, l'*elegante eloquentia* umanistica (si pensi a Pico della Mirandola) ad inaugurare il primo punto di vista prospettico moderno sul mondo³⁵.

Se, tuttavia, era da ritenersi del tutto inattuale compiere, in quel tempo, quella vera e propria scissione dalla trascendenza, che sarà il frutto più maturo della riflessione filosofica moderna, nondimeno, già *in nuce*, si potevano scorgere le prime avvisaglie di quella pericolosa rotazione dell'*axis mundi*, in riferimento al quale, fino ad allora, la filosofia e la teologia scolastica avevano concepito, definito e illustrato l'ordine cosmico (preordinato, voluto e rivelato da Dio).

Osservata sotto questa prospettiva, l'azione di Federico sembrava non solo orientata a varcare incautamente i confini prescritti alla sua funzione, ma in grado di scardinare le fondamenta stesse del potere spirituale. La coscienza mistica della dignità imperiale, per esempio, era in grado di porre in discussione gli stessi capisaldi della fede, costituendo per essi una minaccia estrema.

7. SIGNUM CONTRADICTIONIS

L'avvento di Federico si era sempre prestato ad interpretazioni contrastanti. Per i suoi oppositori, era colui che compiva i tempi, il tiranno, l'Anticristo venuto a confondere le genti; per i suoi seguaci, invece, *agnus inter lupos mitissimus*, era l'imperatore della pace, il liberatore del Santo Sepolcro, il Cesare venuto a compiere i tempi impossessandosi dello scettro del mondo.

Conseguentemente, tutto ciò che Federico, *signum contradictionis*, faceva o diceva, assumeva un valore magico e simbolico, con una valenza enantiodromica a seconda dei punti di vista.

La profezia della famosa quarta egloga delle *Bucoliche* virgiliane sull'avvento del *Redentore*, per esempio, aveva offerto a Pietro da Eboli³⁶ la possibilità di celebrare degnamente la nascita del *figlio unigenito* dell'imperatore Enrico VI, avvenuta il 26 dicembre del 1194 a Jesi, cittadina

³⁵ Rinvio, per approfondimenti sul punto, a G. M. Chiodi, *La coscienza liminare*, cit., p. 191 e ss.

³⁶ Come è noto, nella IV egloga, Virgilio celebra l'imminente avvento dei *Saturnia Regna*, in seguito alla nascita di un misterioso *puer* divino, che avrebbe inaugurato una nuova *età dell'oro*. La profezia trovò un significativo riscontro nel *Liber ad honorem Augusti (particula XLIII, vv. 1363-96)* di Pietro da Eboli. Cfr. T. Kölzer, M. Stähli (a cura di), *Petrus de Ebulo, Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, Thorbecke, Sigmaringen 1994; F. Delle Donne, *Il potere e la sua legittimazione. Letteratura encomiastica in onore di Federico II di Svevia*, Nuovi Segnali, Arce 2005, pp. 29-57.

di origine romana che l'imperatore celebrò in una famosa lettera del 1239: «nobile città delle Marche, nostra origine, dove la nostra divina madre ci mise alla luce, dove brillò la nostra cuna, e che noi abbracciamo con tanto intimo affetto che dalla nostra memoria non può sfuggire il suo luogo, la nostra Bethlem, terra e origine di Cesare»³⁷.

Nel campo opposto, però, l'avvento del *puer Apuliae* era stato preannunciato da terribili *presagia*. La tarda maternità di Costanza d'Altavilla, dopo nove anni di infecondità e ormai quarantenne, aveva offerto materia per varie insinuazioni. Gioacchino da Fiore la riteneva posseduta dal demonio e riconobbe subito nel neonato i tratti dell'Anticristo³⁸. E, poiché questi, secondo le profezie, sarebbe stato partorito dal grembo di una religiosa, notizie diffuse ad arte in vari libelli polemici³⁹ accreditavano la leggenda di Costanza sottratta con la forza alla monacazione⁴⁰.

In realtà, con la nascita di Federico, la *regia stirps* degli Hohenstaufen di Waiblingen (combinazione della discendenza regale dei Carolingi e dei Sali), era giunta ad un'ulteriore, prestigiosa sintesi (normanno-germanica). In più, nella persona dell'imperatore si incontravano molte lingue e diverse culture che lo predisponavano a una sorta di *universalità di spirito* che corrispondeva, in fondo, al modo in cui lo Staufen voleva esser visto⁴¹.

Intorno al 1229 Nicola da Bari, in una sua predica⁴², con un uso disinvolto e ideologicamente orientato di vari passi scritturali, addirittura equiparava l'imperatore agli «elementi di una nuova trinità», assimilandolo «sia al Padre, che “dixit et facta sunt, mandavit et creata sunt universa”, sia al Figlio, “qui ventis et mari imperat”». Federico, *sol in firmamento mundi*, era quindi paragonato alla fenice, emblema dell'imperitura dignità imperiale, il mitico uccello, *effabilis et ineffabilis*, di cui solo si può dire «unus est et secundum non habet»⁴³.

Pier delle Vigne celebrava il suo sovrano «che la mano del sommo artefice foggìo a uomo», come «l'archetipo del bene», colui che «concilia gli op-

³⁷ *Monumenta Germaniae Historia, Leges. Constitutiones et acta publica imperatorum et regum*, vol. II, Hannover 1896, p. 304.

³⁸ La leggenda di una supposta profezia di Gioacchino da Fiore circa la nascita *mostruosa* di Federico II da una donna ormai vecchia, costretta, anche per volontà del pontefice, a mostrare a tutti il seno turgido di latte per convincere gli increduli, è riportata nell'Anonimo Vaticano (cfr. *Bartholomaei de Neocastro Historia Sicula*, a cura di G. Paladino, rist. anast., Bottega d'Erasmo, Torino 1966, p. 78).

³⁹ Cfr. G. Villani, *Cronica*, V, 16.

⁴⁰ Opinione che si ritrova ancora in Dante, il quale assegna a Costanza un posto in Paradiso, perché, *costretta*, lasciò la *dolce chiostra* (*Paradiso*, III, 109-120).

⁴¹ Giovanni Villani, nella sua *Cronica* (V, I) definisce l'imperatore «universale in tutte le cose»; Benvenuto da Imola, nel suo *Comentum a Inferno XIII* (vol. I, p. 442): «universalis in omnibus rebus».

⁴² Cfr. F. Delle Donne, *Il potere e la sua legittimazione*, cit., in particolare il capitolo III (*La propaganda esterna alla corte: la predica di Nicola da Bari*), pp. 99-129.

⁴³ *Ivi*, pp. 108-109 e p. 111.

posti» e «annoda gli elementi, così che vadano insieme il gelo e la fiamma, si congiunga l'arido al liquido, ai piani si associno le asperità e si sposino alle impervie le vie diritte»⁴⁴ (una metafora degli elementi che richiama suggestivamente il contenuto degli affreschi anagnini).

È così evocata alla mente l'*altra dimensione* all'interno della quale fu combattuta, nel momento storico preso in esame, la lotta per la supremazia politica sul mondo: il campo del sapere scientifico. E ciò sul presupposto di una rinnovata fiducia per una scienza che, in grado di controllare le forze della natura (anche quelle *più occulte*), promuovesse, nel contempo, l'idea di un imperatore-sapiente, *Signore del mondo e degli elementi*⁴⁵, il cui prestigio era amplificato dalle frequenti dispute scientifiche che egli sosteneva con i dotti del suo tempo.

All'imperatore occorreva poter disporre di un'*ideologia del sapere* che fosse in grado di consolidare la propria autorità. Di qui la promozione di una *scientia naturalis* che, all'interno di un più vasto progetto politico teso ad affermare l'egemonia dell'Impero, si configurasse come vero e proprio *instrumentum regni*. Al suo disegno istituzionale e politico doveva perciò corrispondere l'idea di una natura inserita in un cosmo onnicomprensivo, ogni aspetto del quale partecipava come ingranaggio al funzionamento della *machina mundi*, della quale era ora possibile decriptare i codici, così da armonizzarne l'equilibrio con le deliberazioni dell'imperatore.

La propaganda politica si impossessò talmente del linguaggio della filosofia naturale da spingere Marcovaldo di Rield ad attribuire il *controllo degli elementi* esclusivamente a Dio e all'imperatore Federico:

*Subdita sunt elementa Deo: quos foverit ille, / Illa fovent, e converso quos
urserit urgent.*

*Adveniente Dei famulo magno Friderico / Sol nitet, aura tepet, aqua bullit,
terra virescit*⁴⁶.

Il comporsi dei quattro elementi originari e dei loro derivati in *mixtiones* offriva, da un lato, un raffinato strumento interpretativo agli artisti delle nuove scuole (di Parigi e Padova) per spiegare i processi fisiologici di generazione, trasformazione e corruzione che investivano l'ordine delle cose; dall'altro lato, forniva occasione agli abili propagandisti di Federico per esaltare il *perfetto equilibrio* dell'Impero, prodotto e conseguenza, in ambito politico, della sapiente applicazione delle nuove teorie sulla struttura dei corpi naturali che, proprio in quegli anni, erano state rielaborate alla luce delle

⁴⁴ J.L.A. Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici secundi*, vol. VI.1, Plon, Paris 1859, p. 125.

⁴⁵ Per approfondimenti: P. Morpurgo, *Federico II e la natura*, in *Federico II. Immagine e potere*, cit., pp. 143-147.

⁴⁶ *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, vol. IX, Hannover 1866, p. 625.

versioni latine dei testi di Ippocrate e Galeno.

Si tentava, in questo modo, di assegnare il dominio del mondo sensibile esclusivamente all'imperatore che, attraverso la conoscenza della filosofia naturale (*documenta philosophica*), era ora in grado di competere con la sapienza della Rivelazione (di cui la Chiesa si faceva esclusiva interprete).

Ovviamente, una tale *forma mentis* gettava le basi di quel "pluralismo epistemologico" che, affrontando in modo estremamente innovativo il rapporto tra verità filosofiche e religiose, creava le condizioni per quella che fu poi definita *teoria della doppia verità*, di cui, forse, la prima radice va ricercata in quell'*averroismo latino*⁴⁷ che si sviluppò in Occidente anche grazie alle traduzioni dei testi aristotelici promosse da Federico II.

Esempio emblematico è la considerazione dell'evento miracoloso, interpretato alla luce di questa ambivalente prospettiva: espressione prodigiosa dell'intervento diretto di Dio nel mondo agli occhi del fedele, degradato – con dissimulato disprezzo – ad *avvenimento contro natura* nelle opere di Michele Scoto (*omnia quae sunt contra naturam*).

Ovviamente, si poteva continuare a ritenere possibili manifestazioni di eventi che contraddicessero la filosofia naturale (accettandoli in virtù di una causa trascendente). Ma, proprio ciò, induceva viepiù a riconoscere l'esistenza di diversi ordini di verità e, contemporaneamente, ad esaltare «l'autonomia della natura come sistema in sé conchiuso e regolato da leggi fisiche. Che era concezione genericamente aristotelica, e non necessariamente eretica, anche se incline a fare a meno al massimo di ogni intervento divino»⁴⁸.

E, così come l'evento prodigioso rappresentava un'*espressione caotica* – nella sua eccezionale singolarità – dell'ordine universale delle cose sancito da Dio, allo stesso modo, l'ostilità del papa appariva ai funzionari della cancelleria imperiale manifestazione di un *anarchismo individuale*, indizio evidente del predominio del capriccio sulla ragione: «Si guardi al corso degli astri, che si muovono in virtù d'una legge naturale e non per impulso di un'arbitraria iniziativa. Unità e uniformità e non scissione e varietà reggono il mondo spirituale e il cosmo fisico»⁴⁹.

Appare dunque chiaro che la lotta tra Papato e Impero comportò anche lo scontro tra diverse e contrapposte tendenze culturali e scientifiche. In

⁴⁷ Sui contenuti di questa "ambigua categoria storiografica" cfr. V. Sorge, *Averroismo*, Guida, Napoli 2007, pp. 7-14 e *passim*; Ead., *L'aristotelismo averroista negli studi recenti*, in «Paradigm», XVII, n. 50, 1999, pp. 243-264; M. R. Hayoun, A. De Libera, *Averroè e l'averroismo*, trad. it., Jaca Book, Milano 2005, pp. 73-98.

⁴⁸ E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Einaudi, Torino, 1978³, vol. I, p. 173. Sul punto, per una più ampia riflessione: V. Sorge, *Averroismo*, cit., p. 50 e ss.

⁴⁹ J.L.A. Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici secundi*, vol. V.2, cit., p. 1015 (traduzione mia).

quest'ottica, le tesi che sostenevano una *nuova idea – indipendente – della natura* si svilupparono tra numerosi esitazioni e ostilità, proprio per le significative conseguenze che potevano determinare in ambito politico.

L'insieme di queste complesse posizioni dottrinali deve essere valutato, ovviamente, sullo sfondo dell'attesa messianica di un redentore capace di ricondurre l'ecumene all'unità.

In un momento storico in cui ciascuna delle due potenze del mondo cercava di essere *intera e perfetta*, l'abusato, retorico tropo del sole e della luna risultava ora del tutto insufficiente a rappresentare le reciproche aspirazioni: si trattava, ormai, come dirà Dante, di *due soli*⁵⁰. Una metafora che rendeva immediatamente evidente l'impossibilità di conciliazione (e di coesistenza) di due *parti* ormai irriducibilmente pensantesi come *totalità*.

Presentandosi come imperatore della *christianitas*, Federico II dava al suo *stato imperiale* un'*ampiezza mondiale*. Ma la signoria universale era, per sua natura, necessariamente *spirituale*, l'unica forma di dominio in grado di rappresentare una sintesi fra l'idea di Impero come istituzione divina (abbracciante il mondo intero) e la realtà politica dell'effettivo potere esercitato dall'imperatore di fronte all'emergere (e al rapido consolidarsi) dei poteri urbani e delle grandi monarchie europee (ogni monarca occidentale, infatti, si sarebbe strenuamente opposto anche al solo tentativo di ingerenza nella vita dei singoli *regni*, prime *conformazioni nazionali* fondate – prescindendo da sentimenti identitari – su reti di appartenenza territoriale, di fedeltà personale, di tutela di interessi comuni).

Prudentemente, Federico, pur proclamandosi *dominus mundi*, non aveva mai vagheggiato, come il Barbarossa, un dominio universale *di proprietà*. Riconobbe limiti territoriali all'Impero, confermò a più riprese i possedimenti della Chiesa, prese atto – pur senza legittimarlo – del dilagante moto autonomistico dei comuni. Non pensò mai di aggogare con la forza i *singuli reges* che, certo, non poteva più considerare *reguli, governatori di province* (come voleva il Barbarossa), né semplici *feudatari* (come sosteneva Enrico VI). Se territorialmente le sue ambizioni si limitavano al dominio feudale sulla Germania e al dominio assoluto sul *Regnum Siciliae*, spiritualmente, invece, la sua ambizione assumeva un carattere *universale*, proprio nella consapevolezza che la forza di cui disponeva era esclusivamente ideale.

8. LE PITTURE DELLA CRIPTA DI ANAGNI

Tutto questo insieme straordinario di confronti storici, di metafore scritturali,

⁵⁰ Cfr. E. H. Kantorowicz, *Federico II Imperatore*, trad. it., Garzanti, Milano 2005, pp. 564. Per approfondimenti sulla metafora astronomico-politica, rinvio al bel saggio di G.M. Cantarella, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa*, Laterza, Roma-Bari 2005.

di prospettive scientifiche e filosofiche, di dottrine politiche e teologiche che abbiamo sin qui descritto, ci fornisce gli strumenti culturali idonei per sostenere un'interpretazione simbolico-politica del denso programma pittorico anagnino.

Gli affreschi, come già abbiamo posto in evidenza, possono essere intesi come una sorta di *commento figurato del mondo medievale*, di cui le grandi *Summae* e la Bibbia forniscono il linguaggio (lessico, sintassi e modelli mentali). Il tutto all'interno di uno spazio che, intriso di un particolarissimo esoterismo liturgico e iconografico, acquista la valenza di *spazio simbolico* orientato alla salvezza, attraverso una serie di suggestivi rimandi vetero e neo-testamentari, temi ecclesiali e agiografici, visioni enciclopediche e cosmologiche.

Il ciclo pittorico può essere agevolmente diviso in quattro gruppi, secondo uno schema che offre indubbi vantaggi ermeneutici: gruppo agiografico, scene dell'*Antico Testamento*, scene dell'*Apocalisse*, ciclo *magico-scientifico* (nell'ambito del presente lavoro limiteremo le nostre osservazioni solo a quest'ultimo registro pittorico).

8.1. IL CICLO SCIENTIFICO (O GRUPPO COSMOLOGICO)

Il cosiddetto *ciclo scientifico* occupa le prime due volte della cripta della cattedrale di Anagni. La prima presenta una raffigurazione del *mondo celeste* (con lo zodiaco e i venti) e, nella parete adiacente, *Mosè (o Platone) fra i sapienti*. La seconda campata, invece, propone l'immagine del *mondo terrestre* (compendiata nella figura dell'*uomo-microcosmo*) e, nella parete ad essa collegata, una scena con *Ippocrate e Galeno*. A queste raffigurazioni deve poi aggiungersi, in un intradosso tra le prime due volte, un enigmatico *paesaggio marino* e, in un semipilastro attiguo, un *diagramma degli elementi*.

È bene precisare subito che concordiamo con la posizione di Lorenzo Cappelletti⁵¹, secondo il quale parlare semplicemente di *ciclo scientifico* per gli affreschi che ci accingiamo a descrivere risulta riduttivo e fuorviante. La prospettiva di analisi delle figurazioni della cripta anagnina, che solo con grande approssimazione terminologica può essere definita *scientifica*, è – in realtà – *filosofica e teologica*. Il tutto, all'interno di un più vasto orizzonte etico e politico nel quale, a nostro avviso, il ciclo pittorico si inserisce, facendo emergere una complessiva concezione provvidenzialistica della storia.

La totalità del creato si presenta, così, come diretta emanazione e fedele espressione della volontà di Dio. Una volontà talmente vincolante che, quan-

⁵¹ Cfr. L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, cit., p. 43 e ss.

ti non vi si adeguano liberamente o tentano di sovvertire l'ordine prestabilito, dovranno necessariamente soccombere. Un complesso messaggio, dunque, verosimilmente rivolto a Federico *immutator saeculi*, che si rende comprensibile solo se sottoposto al vaglio di un'attenta ermeneutica, che si avvalga anche di quella che è stata precedentemente definita *intelligenza simbolica* (ben oltre i confini esegetici della *simbologia* e dell'*iconologia*).

L'approccio simbolico, infatti, prendendo in considerazione manifestazioni del vissuto, appare la migliore soluzione ermeneutica per un contesto come quello della cripta anagnina, destinato a suscitare, in un'atmosfera sacrale, un *épos* e un *pathos* fortemente avvertiti in chi, coinvolto nei riti e nelle liturgie ivi celebrate, era immediatamente proiettato in una dimensione *liminare*⁵², con la conseguente attivazione di un'etica immaginale, rispetto alla quale, il suggestivo contenuto delle pitture doveva giocare un ruolo non secondario.

Precisata la prospettiva ermeneutica, occorre ora cercare di individuare le fonti che hanno ispirato i temi delle pitture.

Sebbene siano numerosi i trattati alto-medievali che ne sviluppano i contenuti, tuttavia, è possibile individuare l'archetipo filosofico dell'*uomo-microcosmo* della seconda volta anagnina (e dell'adiacente *diagramma degli elementi*) direttamente nel *Timeo* platonico. Un modello, ovviamente, mediato dai numerosissimi trattati filosofici e scientifici che, riprendendone e divulgandone i contenuti, offrono oggi una straordinaria stratificazione culturale che, come in una sorta di *matrjoska dottrinale*, costituisce un problema interpretativo di non facile soluzione.

Lavori ormai divenuti classici, come quelli di Marie-Dominique Chenu e Charles Homer Haskins⁵³, hanno dimostrato come il dodicesimo secolo, sulla spinta di un'economia in grande espansione, abbia conosciuto una *seconda rinascenza* (importante almeno quanto quella carolingia), antesignana di un momento di passaggio a un'epoca a tal punto rinnovata da non far apparire troppo azzardata l'espressione "modernità" per contraddistinguere il pensiero dei filosofi di quest'epoca.

L'abbazia di Chartres, com'è noto, fu il centro propulsore di un movimento intellettuale che ebbe nella *Cosmographia* di Bernardo Silvestre, scritta tra il 1145 e il 1153, un significativo punto di riferimento dottrinale. Divisa in due libri, l'opera si propone di descrivere la struttura dell'universo attraverso un "rivestimento" (*integumentum* o *involucrum*) narrativo. Nel

⁵² Sul *vissuto liminare* proprio dell'ermeneutica simbolica rinvio a G. M. Chiodi, *Speculum symbolicum. Mondo immaginale e simbolica politica*, ScriptaWeb, Napoli 2010, p. 145.

⁵³ Cfr. M.-D. Chenu, *La teologia nel Medioevo*, trad. it., Jaca Book, Milano 1972; C. H. Haskins, *La rinascita del XII secolo*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1998⁶; Id., *Studies in the History of Medieval Science*, Harvard University Press, Cambridge 1927²

primo libro, intitolato *Megacosmos* (o *Natura*), si descrive l'ordine ideale del mondo; nel secondo, dedicato al *Microcosmos*, la Sapienza divina chiede a *Natura*, intesa nella sua forma originaria di *Hyle* o *Silva*, di creare l'uomo in collaborazione con Urania, dando così inizio alla condizione materiale di «un ciclo infinito di generazione e decadimento»⁵⁴.

Ecco, dunque, delineato il tema dell'*uomo-microcosmo*, ampiamente approfondito da Chenu⁵⁵, e che, poi, ha trovato ulteriori sviluppi negli studi di Marie-Thérèse d'Alverny (*L'homme comme symbole. Le microcosme*⁵⁶), con particolare riferimento al pensiero di Onorio d'Autun, riconosciuto la fonte ispiratrice più diretta e immediata della seconda volta di Anagni.

Mi limito al momento a sottolineare la commistione tra fonti filosofiche e teologiche, e, tra queste, in particolare, Bernardo Silvestre e Onorio d'Autun interpreti di Platone e Agostino. Un accostamento che risulterà particolarmente utile nelle considerazioni successive.

8.2. MEGACOSMOS

Fu proprio nell'alto medioevo – ci ricorda André Grabar⁵⁷ – che sinossi e disegni schematici tratti da libri scientifici della tarda antichità vennero raccolti dagli iconografi cristiani d'Occidente e adattati, nei loro suggestivi tracciati geometrici, ad altri soggetti, come ad esempio l'*uomo-microcosmo*. L'eccezionale repertorio di immagini degli *scriptoria* costituiti, dunque, una riserva inesauribile di invenzioni iconografiche, che arrivò fin nei cantieri e nelle botteghe del romanico e del gotico meridionale, ispirando affreschi, sculture, avori e mosaici.

Ad Anagni, le prime due volte della cripta, destinate a rappresentare l'immagine del *macro* e del *micro-cosmo*, sono dipinte con tracciati circolari che sembrano rimandare a modelli assai pertinenti alla decorazione libraria.

Il primo affresco, raffigurante la *cosmologia astronomica*, è distinto in sette cerchi concentrici – espressione del movimento dei pianeti – e riporta nei quattro angoli le rappresentazioni dei venti. Quello della seconda volta,

⁵⁴ Cfr. Bernardo Silvestre, *De mundi universitate*, I, I-II, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Cosmologie medievali*, Loescher, Torino 1986, p. 148 e ss.; nonché E. Maccagnolo, *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*, Rusconi, Milano 1980, pp. 499-502.

⁵⁵ «È proprio in questo contesto di rinascita che si sviluppa il tema letterario e dottrinale dei rapporti dell'uomo con la natura: l'uomo è un "microcosmo" [...]: Onorio d'Autun è il primo notevole testimone di questa diffusione», M.-D. Chenu, *La teologia nel Medioevo*, cit., p. 38.

⁵⁶ M.T. D'Alverny, *L'homme comme symbole. Le microcosme*, in *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, CISAM, Spoleto 1976.

⁵⁷ A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris 1979, p. 167.

pure articolato in sette cerchi concentrici (e diviso in quattro settori da assi ortogonali) raffigura, invece, la *cosmologia fisica*, quella degli elementi e delle loro qualità, il *mundus* (terrestre) e, nel suo centro, il *minor mundus* (l'uomo).

Nella prima volta – secondo Toesca – «doveva trovarsi raffigurato l'ordine delle sfere celesti quale l'antichità tramandò alla scienza medioevale»⁵⁸. E, in effetti, sulla volta troviamo raffigurato il *megacosmos*, simbolo dell'ordine perfetto.

La posizione di questo primo affresco, in corrispondenza dell'ingresso della cripta, indica che i visitatori dovessero incontrarlo per primo, iniziando, così, la prima tappa di un percorso simbolico che, partendo dalla creazione, affrontava poi il racconto biblico della caduta e della lenta e faticosa risalita (attraverso la storia dei Patriarchi, di Israele e dell'avvento del Salvatore). Infine, a conclusione dell'itinerario, l'apocalittico *giudizio finale*, con il suo ricco repertorio immaginifico e metaforico, *simbolico passe-partout* per la vita eterna, finalmente piena e compiuta in una creazione interamente trasfigurata, reintegrata nell'*ordo iustus*, col ripristino dell'autentica gerarchia attorno al *dominium* di Cristo, giudice finale e supremo.

Non è un caso, perciò, che sul registro superiore della parete sottostante la prima volta siano affrescati «quattro antichi savi» che, insieme ad un personaggio nimbo seduto in posizione più elevata, «traggono pronostici sugli eventi umani» osservando il corso degli astri⁵⁹. Alcuni studiosi, avanzando ipotesi suggestive, hanno ipotizzato la raffigurazione di Platone o Mosè.

8.3. IPOCRATE E GALENO

Un parallelismo facilmente intuibile lega gli affreschi delle prime due volte e quelli della prima e della seconda parete. In particolare, come Mosè (o Platone) spiega la legge del movimento degli astri ai suoi discepoli, ora è Ippocrate a spiegare a Galeno la composizione di *maior et minor mundus*.

Com'è noto, la medicina ippocratica era fondata sulla teoria degli umori circolanti nell'organismo (sangue, flegma, bile, atrabile) dotati di specifici caratteri e capaci di stabilire connessioni con tutti gli altri elementi del cosmo. La prevalenza dell'uno o dell'altro umore determinava la costituzione

⁵⁸ P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in «*Le Gallerie Nazionali Italiane*», 5, 1902, pp. 116-187.

⁵⁹ *Ivi*, p. 167. Purtroppo sono scomparsi i nomi che distinguevano i vari personaggi, così come le scritte dei codici tra le loro mani e quelle dei *titoli* sul bordo della cornice: sembra dunque impossibile andare oltre la generica interpretazione di Toesca («quattro antichi savi») sopra riportata.

fisica e il carattere morale dell'individuo, mentre il loro squilibrio cagionava l'insorgere di patologie. A questo antico impianto fisiologico (risalente al secondo secolo d.C.) fa verosimilmente riferimento Galeno, raffigurato nella seconda campata, lì dove è illustrata la costituzione del *mondo fisico*, prodotto e conseguenza delle *mixture* dei quattro elementi (fuoco, aria, terra, acqua).

Nel ciclo di affreschi anagnino il saggio *therapeutes*, raffigurato con barba e capelli bianchi fluenti, ha davanti a sé uno scrittoio ed è intento a scrivere su un *codex* aperto «mundi presentis series manet ex elementis». Sentenza che prosegue sul *codex* posto davanti a Ippocrate «ex his formantur quae sunt quaecumque chreantur»⁶⁰.

Siamo dunque in presenza del tipo iconografico del maestro e del discepolo ed è Ippocrate, con la mano destra alzata nel gesto della parola, a dettare la frase a Galeno. Quest'ultimo, però, in riferimento ai nostri assunti, può essere considerato il vero protagonista della scena. E ciò non solo per il suo insistito richiamo alla teoria dell'*unico, singolo autore della creazione* (che rendeva le sue dottrine facilmente armonizzabili col credo monoteistico e ne favoriva il successo anche nel mondo arabo ed ebraico), ma, anche, per la sua peculiare sintesi tra medicina, logica ed etica che, compendiata nell'endiadi medicina-filosofia fissata nel suo scritto programmatico (*Il miglior medico è anche filosofo*), rende plausibile un'interpretazione del suo pensiero anche in chiave politica.

In quest'ottica, se nella seconda campata anagnina si intese raffigurare la costituzione fisica del mondo, immutabile nel suo complesso (secondo la disposizione divina) pur nella continua mutevolezza dei fenomeni (prodotta dalla combinazione degli elementi), un tale messaggio voleva in qualche modo contrastare la visione *laica* della scienza medica che condurrà alla comparsa (attestata a Salerno e in Francia già dal XII secolo) del termine *physicus* per indicare l'archiatra "di scuola" in contrapposizione al *medicus* del mondo classico, ancora legato alla visione sacrale della sua azione, secondo l'antica massima ippocratica «iatrós philósophos isótheos».

8.4. MICROCOSMOS

Nella seconda volta della cripta è, dunque, rappresentato il *microcosmos* o *mundus* (come si può leggere sugli assi ortogonali che dividono le pitture in quadranti). Si potrebbe anche dire che qui sono descritti gli *elementi*, così come Dio li ha creati. Essi sono i protagonisti anche di un diagramma tracciato su un semipilastro adiacente, nel quale ogni elemento è

⁶⁰ Il contenuto delle due sentenze potrebbe essere così tradotto: «Tutto ciò che è nel mondo scaturisce dalla connessione degli elementi. Di essi sono composte tutte le cose create».

caratterizzato da tre *qualità*:

ignis: acutus, subtilis, mobilis
aer: subtilis, mobilis, obtusa
aqua: mobilis, obtusa, corpulenta
terra: obtusa, corpulenta, immobilis.

Inoltre, tre linee curve con la legenda *contraria* collegano gli opposti e, per di più – particolare importante – ogni elemento è contrassegnato da una cifra:

ignis – XXVII *aer* – XVIII *aqua* – XII *terra* – VIII.

In questo modo gli elementi non si accordano attraverso le *qualità*, di cui anzi è evidenziata l'opposizione, ma attraverso la *proporzione numerica* ricavata dal *Timeo* di Platone:

VIII : XII = XVIII : XXVII

Il diagramma *matematico* sul semipilastro non sembra, quindi, un ampliamento dello schema della volta, ma piuttosto un diverso modo di interpretare la costituzione del *mundus*.

Nella cripta di Anagni sono dunque rappresentate due scuole di pensiero – platonica e aristotelica – nelle forme essenziali di schema riassuntivo e di tavola sinottica⁶¹. Due prospettive ermeneutiche che già nella tradizione alchemica araba (a partire dal IX secolo, si pensi agli scritti di Jabir ibn Hayyan) avevano conosciuto ampia fortuna e rapida diffusione.

In ambito cristiano l'equivalenza *microcosmos idest minor mundus* è continuamente ripetuto, dalla prima patristica fino a Innocenzo III, papa anagnino e tutore di Federico bambino, che, nel *De contemptu mundi*, lamentando la senescenza dell'universo, scrive: «È ormai invecchiato l'uno e l'altro mondo, *macro-cosmo* e *micro-cosmo*, *id est maior mundus e minor mundus*».

In quanto specchio della costituzione “puramente fisica” del mondo, al centro della volta anagnina, nel cerchio più interno di colore azzurro, compare l'immagine dell'uomo. Essa si presenta non come espressione sintetica di anima e corpo (*anima et corpore unus*, secondo la successiva

⁶¹ La prospettiva platonica propone una combinazione degli elementi attraverso *proporzioni matematiche*; quella aristotelica, invece, assegna a ciascun elemento una combinazione binaria di *qualità*. Nelle pitture anagnine le due prospettive non sono poste in contraddizione, ma armonizzate nel naturale sviluppo di quel tentativo di sintesi filosofica che caratterizzò l'età che, a giusta ragione, può essere definita *boeziana*.

lezione aristotelico-tomistica), ma, semplicemente, come *microcosmo*-uomo, organicamente inteso, *fatto di terra*. E infatti, la parola che si trova scritta al centro della volta è, significativamente, HOMO, il cui etimo rimanda a *humus*, come ci ricorda Rabano Mauro nel suo *De universo*⁶².

Le età e gli umori dell'uomo, esplicitamente richiamati nei quadranti più interni, possono facilmente intendersi come il corrispettivo di stagioni ed elementi (ogni età è caratterizzata da un umore, da un colore e da un volto d'uomo; ogni stagione, invece, da un elemento). Sembra delinearci, così, una rappresentazione simbolica del tempo ciclico – e liturgico – all'interno della generale prospettiva del tempo lineare che inerisce, invece, al ciclo pittorico complessivamente inteso.

8.5. GEOMETRIE SIMBOLICHE E PROSPETTIVE APOCALITTICHE

Ripensiamo, per un attimo, alle pitture della prima e della seconda volta. In rapida successione, così come immaginate dal suo ideatore: alla volta celeste (dimensione uranica) affrescata nella prima campata, fa immediatamente seguito l'uomo (esibito nella sua dimensione tellurica).

La figura umana nel centro della seconda volta anagnina si trova inscritta in cerchi concentrici, distinti in quattro sezioni da assi ortogonali. Tale spazio «rappresenta idealmente il suo ambiente, ossia il raggio d'azione della sua presenza e il perimetro-circonferenza di quanto idealmente circonda il suo *axis*»⁶³.

Si configura, così, un emozionante geometrismo, che, nell'intenzione di chi progettò gli affreschi, se sottoposto ad un'adeguata ermeneutica, doveva verosimilmente scuotere nel profondo il vissuto degli spettatori delle pitture anagnine.

In quest'ottica, val la pena sottolineare che gli assi ortogonali sovrapposti alla figura (con braccia tese e piedi uniti), delineando una croce, ripartiscono lo spazio in quadranti iscritti, a loro volta, nella circonferenza più esterna⁶⁴.

⁶² «Homo dictus quia ex humo factus, sicut et in Genesi dicitur: “Et creavit Deus hominem de humo terrae”», Rabanus Maurus Magentius, *De universo libri viginti duo*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 111, II, 1.

Secondo un'antica e diffusa interpretazione, inoltre, anche il nome *Adam* significherebbe *tratto dalla terra (adamah)*. Per approfondimenti, cfr. R. Guénon, *Forme tradizionali e cicli cosmici*, Edizioni Mediterranee, Roma 2001, p. 44 e ss.

⁶³ G. M. Chiodi, *La coscienza liminare*, cit., p. 100.

⁶⁴ Attorno alla figura centrale emergono, ciascuna in un quadrante, quattro lettere a formare la parola *Homo*. Non può trattarsi di una pura didascalia: infatti στοιχεῖα in greco e *elementa* in latino non significano solo “elementi” ma anche “lettere”. Ecco allora che le quattro lettere di HOMO indicano non solo l'uomo in quanto formato dai quattro elementi, ma anche i punti cardinali. Fin dagli *Oracoli sibillini*, infatti, il nome del primo uomo, *Adam*, fu interpretato come

La figura geometrica che emerge è quella del *quadricerchio crociato*, il cui “punto cruciale” corrisponde all’*umbilicus* dell’uomo: si tratta di un’immagine gravida di allusioni simboliche⁶⁵.

Il quadricerchio crociato ci permette di delineare, infatti, una doppia “tensione espansiva” che, pensata *in piano*, è rappresentata dai quattro bracci della croce⁶⁶; pensata *in solido*, è rappresentata dal vertice della piramide quadrangolare che planimetricamente emerge dalla combinazione di tutti gli elementi geometrici sin qui descritti (assumendo, ovviamente, un’ottica sopraelevata).

In entrambi i casi, però, posto nel “punto cruciale” il nostro *focus visivo*, è evocata la simultanea presenza della trascendenza (nella verticalità) e dell’immanenza (nell’orizzontalità). Dunque, la possibile comunicazione tra terra e cielo, tra natura umana e divina. Ma, in questo modo, viene anche delineato un *axis mundi*, che, *summa* di idealità e principi ispiratori dell’esistenza all’interno di una dimensione sacrale, si pone come spazio sintetizzatore di energie identitarie, capace di dare senso e pienezza al vissuto (collettivo e individuale) nella forma di un *axis sui*.

Il messaggio sotteso alle enigmatiche pitture anagrine può essere perciò riconnesso all’esaltazione di un *ordine sacrale dell’esistenza* che, riconoscendosi espressione di una *realtà rivelativa*, ambisce a rendere evidente la sua incolmabile distanza da ogni costruzione escogitata, pensata, voluta e praticata dagli esseri umani (foriera di divisioni e insicurezze).

Così intesa, «l’immagine dell’*axis* è anche di ammonimento. Non si dà terra senza cielo, né cielo senza terra. Solo cielo a sé e solo terra a sé sono l’insignificanza totale»⁶⁷.

Il richiamo (teorico, etico e pratico) ad una dimensione mitico-sacrale, infatti, espressione di un superiore ordine cosmico gerarchicamente strutturato, cui deve riferirsi l’intero statuto dell’esistenza (collettiva e individuale), costituisce il deterrente per ogni pericolosa presa di distanza dall’*axis*. E ciò, contro ogni tentativo di inseguire dedalici percorsi (conoscitivi e comportamentali) di tipo logico-noetico, capaci di dare l’abbrivio alle più scandalose e turpi opinioni.

Non senza ragione, dunque, il cardinale Ranieri da Viterbo poteva domandare nei suoi corrosivi scritti polemici cosa mai avrebbe potuto trattene-
re Federico II, l’imperatore svevo *superbiae quippe spiritu inflammatus*,

l’acrostico greco dei punti cardinali: *Anatolè*/Oriente; *Dysis*/Occidente; *Arctos*/Settentrione; *Mesembrìa*/Meridione. E siccome il nome *Adam* equivale al latino *homo* (nel significato di “colui che viene dal suolo”), questo offriva la possibilità di attribuire l’interpretazione astronomica di *Adam* anche a *homo*.

⁶⁵ G. M. Chiodi, *La coscienza liminare*, cit., pp. 107-108.

⁶⁶ *Ivi*, p. 101.

⁶⁷ *Ivi*, p. 96.

«che non nutriva alcuna speranza in una vita ultraterrena», dalle più pazze e diaboliche imprese: «L'anima – insegna Federico – si dilegua come un fiato e si consuma come una mela staccata dall'albero, dato che anche questo frutto si compone, come l'uomo, di quattro succhi»⁶⁸.

Gli scritti del cardinale viterbese, soprattutto i due libelli significativamente intitolati *Aspidis ova* e *Iuxta vaticinium Ysaye*, tradiscono immediatamente la “scuola” di Gregorio IX, il papa che per primo aveva inserito Federico II in una cornice apocalittica.

Poiché alcuni interpreti di Gioacchino da Fiore profetizzavano l'avvento dell'Anticristo per il 1260, l'arcivescovo Ranieri, sfruttando la folle angoscia per l'imminente fine del mondo, bollò l'imperatore svevo con le più feroci contumelie, ammantandolo di un'aura orrida e sovrumana. Federico, «più canino di Erode», «più crudele di Nerone», «sovvertitore della fede, annientatore della norma, maestro della crudeltà, mutatore dei tempi, perturbatore dell'orbe», è un *angelo caduto*, che «mentre siede nel tempio del Signore come il Signore stesso, si fa baciare il piede da vescovi e sacerdoti». «E poiché possiede la sfacciata impudenza della forza, e un labbro che sole mostruosità pronuncia, stimò di poter mutare leggi e tempi, in modo che la verità giacesse nella polvere; onde farfugliò chiacchiere contro l'Altissimo e defecò contumelie contro Mosè e contro Dio»⁶⁹.

Non è dunque casuale che sulle pareti dell'oratorio anagnino⁷⁰, i cui affreschi sembrano affiancarsi, anche cronologicamente, a quelli nella cripta principale, accanto alla rappresentazione del martirio di Tommaso Becket e alla raffigurazione del giudizio finale, siano evocati, tra gli altri, Remigio vescovo, che battezzò Clodoveo (testimonianza della sottomissione del potere secolare a quello sacerdotale), Silvestro papa (protagonista della donazione di Costantino) e Melchisedec, ad un tempo re e sacerdote, che davanti a un altare benedice il sottomesso guerriero Abramo, metafora del trionfo dell'*humilitas* sulla *superbia*.

Appare dunque evidente che i dipinti del cosiddetto “ciclo scientifico”, presenti nelle prime due volte della cripta della cattedrale di Anagni, considerati nel loro insieme, riflettono il tema dell'esistenza di *un ordine gerarchico del mondo, eterno e immodificabile, prestabilito da Dio*.

È questo, in fondo, il tema generale che attraversa l'intero complesso

⁶⁸ Appare evidente e suggestivo il richiamo alle pitture anagnine attraverso la teoria dei quattro umori. Una testimonianza del diffuso rinnovamento del pensiero scientifico che è presente anche in vari edifici di culto dell'Italia settentrionale come, per esempio, nelle opere del *Maestro dei quattro elementi* nella chiesa di San Francesco di Lodi.

⁶⁹ Cfr. E. H. Kantorowicz, *Federico II Imperatore*, cit., pp. 591-593.

⁷⁰ L'ambiente, attiguo alla cripta, si presenta oggi in uno stato di conservazione assai precario e con ampie parti di affresco irrimediabilmente perdute. Per approfondimenti, cfr. E. Stevenson, *Die Krypta von Anagni*, in «Römische Quartalschrift», 1891, pp. 336-340.

decorativo. Esso, da un lato, è enfattizzato e reso esplicito dall'iscrizione che campeggia nella scena che ha per protagonisti Ippocrate e Galeno: «*Mundi presentis series manet ex elementis. Ex his formantur quae sunt quaecunque chreantur*»; dall'altro, è implicito nel principio di *verticalità*, intrinseco al concetto di *axis mundi* e *axis sui*, in riferimento al quale il singolo fedele e la comunità intera, potevano dare un senso alla propria esistenza e consolidare le proprie sicurezze. In quest'ottica, l'insieme delle funzioni liturgiche, verosimilmente ospitate nella cripta anagnina, «fungeva da custode ordinatore e rigeneratore del mito e da tessuto costitutivo dei vincoli comuni»⁷¹. L'ambiente sotterraneo (e le pratiche mitico-rituali che ciclicamente lo animavano) serviva, pertanto, da immaginifico spazio irradiante di energie patico-identitarie.

In riferimento a ciò, non ritengo azzardato dare alla cripta anagnina la poetica connotazione verbale di *speculum symbolicum*, dall'evidente significato magico-sacrale e simbolico-politico. Quest'ultimo, in particolare, si rende evidente anche da una scelta di episodi alquanto inconsueti per la raffigurazione delle scene apocalittiche che concludono il ciclo pittorico: il Messia nelle vesti del terribile giudice escatologico (capelli candidi, spada in bocca, sette stelle nella mano); i quattro cavalieri dell'*Apocalisse*; l'apertura del settimo sigillo; quattro angeli che trattengono i venti; Cristo che distribuisce le bianche stole ai martiri innocenti.

Si tratta, com'è evidente, di un Giudizio Universale *sui generis*. In esso, l'Eterno dei tempi si mostra, inoltre, con un vistoso dettaglio non menzionato dall'*Apocalisse*: due enormi chiavi tenute nella destra, simbolo di quel potere di condannare e assolvere conferito da Cristo a Pietro e da lui passato ai pontefici⁷² (se l'autorità di Pietro si applica in terra, le sue conseguenze, però, si verificano anche in cielo, poiché i suoi giudizi sono ratificati da Dio).

E d'altra parte, gli uomini del medioevo, orientati nel tempo verso il Giudizio finale, temevano più il loro destino postumo (la *seconda morte*) che la morte in sé (*nostra sorella morte corporale*), e la Chiesa, dal canto suo, tentava di estendere il suo potere, il suo *dominium*, oltre i limiti dello spazio e del tempo⁷³, oltre la morte.

⁷¹ G. M. Chiodi, *La coscienza liminare*, cit., p. 94.

⁷² Cfr. Matteo, 16,18

⁷³ Si pensi alla trasformazione dell'*idea di purgatorio* (che, da confusa tradizione già presente nei Padri della Chiesa, divenne, nel XII secolo, credenza dottrinalmente definita): l'elaborazione di uno spazio intermedio tra il mondo e l'aldilà, tra la morte individuale e la resurrezione collettiva, obbligava a definire una dimensione spazio-temporale proprio laddove non era più concepibile né spazio né tempo. «La spazializzazione del purgatorio ebbe conseguenze fondamentali. Accrebbe il potere della Chiesa, il cui aiuto era necessario a ridurre la lunghezza dei soggiorni in un luogo penoso quanto l'inferno, salvo il fatto che non era eterno

BIBLIOGRAFIA

- Balbi de Caro S., *Monete e popoli in Italia nell'età di mezzo*, Pizzi Editore, Cinisello Balsamo (Milano) 1993.
- Bernabò Silurata M., *Federico II e Gregorio IX. Incontri e scontri tra sacerdozio e impero*, Nerbini, Firenze 2007.
- Bonvecchio C., *Europa degli eroi, Europa dei mercanti. Itinerari di ribellione*, Settimo Sigillo, Roma 2004.
- Caffaro A., *Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Palladio Editrice, Salerno 2000.
- Cantarella G.M., *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Cappelletti L., *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Editrice Università Gregoriana, Roma, 2002.
- Caroti S. (a cura di), *Studies in Medieval Natural Philosophy*, Olschki, Firenze 1989.
- Cesaro A. (a cura di), *L'angelo e la fenice. Percorsi di ermeneutica simbolica*, Luciano Editore, Napoli 2007.
- Cesaro A., *Machina mundi. Incursioni simbolico-politiche nell'arte federiciana*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- Chenu M.-D., *La teologia nel Medioevo*, trad. it., Jaca Book, Milano 1972.
- Chiodi G. M., *Equità. La regola costitutiva del diritto*, Giappichelli, Torino 2000.
- Chiodi G. M., *Propedeutica alla simbolica politica II*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Chiodi G. M., *Speculum symbolicum. Mondo immaginale e simbolica politica*, ScriptaWeb, Napoli 2010.
- Chiodi G. M., *La coscienza liminare. Sui fondamenti della simbolica politica*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- Cristiani C., Pereira M. (a cura di), *L'arte del Sole e della Luna: alchimia e filosofia nel Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1996.
- Crombie A. C., *Da S. Agostino a Galileo. Storia della scienza dal V al XVII secolo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1970.
- D'Alverny M. T., *L'homme comme symbole. Le microcosme*, in *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, CISAM, Spoleto 1976.
- Delle Donne F., *Il potere e la sua legittimazione. Letteratura encomiastica in onore di Federico II di Svevia*, Nuovi Segnali, Arce 2005.
- Draghi A., *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Skira, Milano 2006.
- Garfagnini G. C. (a cura di), *Cosmologie medievali*, Loescher, Torino 1986.

ma di durata variabile. Storicamente, prima della costruzione del purgatorio l'uomo era soggetto finché era in vita al diritto di giurisdizione della Chiesa, il foro ecclesiastico. Una volta morto, invece, dipendeva esclusivamente dal foro divino. Ma con il purgatorio le anime (umane, dotate di una specie di corpo) dipendono ormai dal foro congiunto di Dio e della Chiesa», J. Le Goff. *Alla Ricerca del Medioevo*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2007², pp. 108-109. Per un quadro generale della tematica, J. Le Goff., *La nascita del Purgatorio*, trad. it., Torino, 1982.

- Giammaria G. (a cura di), *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, Viella, Roma 2001.
- Gimpel J., *I costruttori di cattedrali*, trad. it., Jaca Book, Milano 2000.
- Grabar A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen-Âge*, Flammarion, Paris 1979.
- Grant E., *The Foundations of Modern Science in the Middle Ages, Their Religious, Institutional and Intellectual Contexts*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Gout M., *Il simbolismo nelle cattedrali medievali*, trad. it., Arkeios, Roma 2004.
- Guénon R., *Forme tradizionali e cicli cosmici*, Edizioni Mediterranee, Roma 2001.
- Haskins C. H., *La rinascita del XII secolo*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1998⁶.
- Haskins C. H., *Studies in the History of Medieval Science*, Harvard University Press, Cambridge 1927².
- Hayoun M. R., De Libera A., *Averroè e l'averroismo*, trad. it., Jaca Book, Milano 2005.
- Holmyard E. J., *Storia dell'alchimia*, trad. it., Sansoni, Firenze 1972.
- Hugenholtz F.W.N., *The Anagni Frescoes. A Manifesto. A historical Investigation*, in «Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 41, nuova serie, 6, 1979.
- Kantorowicz E. H., *Federico II Imperatore*, trad. it., Garzanti, Milano 2005.
- Kibre P., *Studies in Medieval Science: Alchemy, Astrology, Mathematics, and Medicine*, Hambledon, London 1984.
- Latham R. E., *Revised Medieval Latin word-list from British and Irish sources*, Oxford University Press, London 1965.
- Le Goff J., *L'immaginario medievale*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2001.
- Licinio R. (a cura di), *Castel del Monte - Un castello medioevale*, Adda Editore, Bari 2002.
- Lindberg D. C., *On the Applicability of Mathematics to Nature: Roger Bacon and its Predecessors*, in «British Journal for the History of Science», 15, 1982.
- Maccagnolo E., *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*, Rusconi, Milano 1980.
- Maier A., *Studien zur Naturphilosophie der Spätscholastik*, 5 voll., Storia e Letteratura, Roma 1949-1958.
- Matthiae G., *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Palombi, Roma 1988.
- Nebbia G., *Federico II e lo sviluppo delle scienze ai suoi tempi*, in *Atti delle giornate federiciane*, Tipografica manduriana, Manduria 1971.
- Panini B., *Le rime della Scuola siciliana*, Olschki, Firenze 1962.
- Panofsky E., *La prospettiva come «forma simbolica»*, trad. it., Abscondita, Milano 2007.
- Schminck C.U., *Crimen laesae maiestatis. Das politische Strafrecht Siziliens nach den Assisen von Ariano und den Konstitutionen von Melfi*, Scientia, Aalen 1970.
- Sorge V., *Averroismo*, Guida, Napoli 2007.
- Stauffer E., *Christus und die Caesaren: historische skizzen*, Wittig, Hamburg 1952.
- Thiery A., *Federico II e le scienze. Problemi di metodo per la lettura dell'arte fede-*

- riciana*, in Romanini A. M. (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Congedo Editore, Galatina 1980, vol. II.
- Thiery A., *Semantica sociale: messaggi e simboli*, in «Atti delle seste giornate normanno-sveve», *Potere società e popolo nell'età sveva*, Dedalo, Bari 2007².
- Toesca P., *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, UTET, Torino 1927.
- Toesca P., *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in «Le Gallerie nazionali italiane», 5, 1902.
- Tucci G., *Teoria e pratica del Mandala*, Ubaldini, Roma 1969.