

Francesca Pandimiglio

ORRORE E SCONCERTO NELL'ICONOLOGIA CRISTIANA IN UN CAPITELLO ROMANICO DELLA CHIESA DI SAN SISTO A VITERBO

A Viterbo la chiesa romanica di San Sisto (fig. 1), uno degli edifici ecclesiastici più antichi della città citato per la prima volta in un documento del 1068, fu costruita su un tempio pagano, dedicato forse a Venere o alla dea Fortuna, tra il IX e il XIII secolo.

I documenti, riportano che nel rione di Vico Quinzano, già alla fine dell'VIII secolo, nella zona, come ipotizzavano gli storici Pinzi e Signorelli, compresa tra le Fortezze, la Strada Romana e l'attuale chiesa in questione, c'era una piccola pieve, dedicata a San Marco. Le modifiche nel tempo sono state numerose in particolare nel XII secolo, quando l'abside venne incapsulata all'interno delle mura cittadine. Per



compensare il dislivello tra il pavimento dell'edificio e le mura, il presbiterio venne rialzato notevolmente e nella parte sottostante ad esso venne inglobata l'antica cripta. Altri ampliamenti si sono avuti poi nel XV secolo, quando venne aggiunta una quarta navata (fig. 2) distrutta poi dal bombardamento della seconda guerra mondiale nel maggio del 1944 (fig. 3). La chiesa ha due campanili, il più antico di stile longobardo e uno nuovo che è stato realizzato utilizzando la torre della cinta muraria.

Secondo

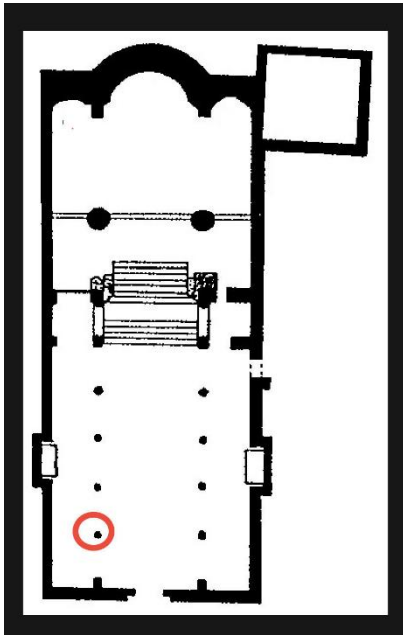
un'antica tradizione, la chiesa la sera del 3 settembre di ogni anno ospita i "facchini" di Santa Rosa per la benedizione in *articolo mortis* prima del trasporto della "Macchina", che parte per il suo percorso dall'adiacente Porta Romana.

La chiesa custodisce molte opere preziose, ma, in particolare, un capitello ha colto la mia attenzione, dato che sono sempre alla ricerca di indizi e reperti di epoca altomedievale e romanica. La deflagrazione delle bombe del secondo conflitto, fortunatamente, non ha intaccato i capitelli, i quali sono rimasti integri ed oggi possiamo ancora ammirarli e studiarli in tutta la loro bellezza.

Il Medioevo, giudicato erroneamente come età oscura e buia, denigrato durante l'Illuminismo e rivalutato nel Romanticismo, fonda la sua iconografia ed iconologia dell'arte su una visione



mistica della natura e sul sentimento di amore e *pietas* spirituale, nella rappresentazione soprattutto delle immagini sacre. Nell'estetica medievale, la spiritualità interpreta Dio come eterna bellezza e il linguaggio simbolico-trascendentale, dell'arte cristiana, passa dall'ascesi dell'arte paleocristiana, alla ieraticità dell'arte bizantina, dalla semplicità per le forme dell'arte barbarica, alla mistica atmosfera di riflessione e raccoglimento interiore dell'arte romanica, fino alle cattedrali gotiche costruite per rappresentare la *Civitas Dei*.



Il capitello, analizzato e studiato, si trova vicino all'ingresso nella prima campata della navata laterale sinistra (fig. 4).

La decorazione del capitello rappresenta una sintesi della concezione dell'arte romanica basata sull'universo simbolico dell'orrore, dello strano e dell'inquietante (fig. 5) e segue anche la logica visuale dell'immaginario simbolico, fortemente presente nell'esistenza quotidiana della vita in tutti i suoi aspetti, dove l'uomo attraverso la redenzione delle immagini scultoree mirava all'infinito e alla perfezione.

Il teologo e filosofo Ugo da San Vittore (1096-1141) considerava l'ambiente visibile quale riflesso dell'invisibile e la figurazione artistica conduceva alla perfezione ideale e divina, estranea ai sensi, alla quotidianità, allo spazio e al tempo. Quindi la forma non possedeva una bellezza intrinseca o una bellezza temporale, ma era simbolo di una realtà mistica e trascendente, attraverso la quale l'uomo giungeva alla purezza.

San Bonaventura da Bagnoregio (1217-1247) fu uno dei primi a ritenere che il compito fondamentale dell'arte fosse quello di sollecitare l'*affectum movere*, ovvero di suscitare emozioni, e il piacere dell'arte doveva condurre all'estasi.

Percorrendo la penombra di una chiesa romanica si intraprendeva un *iter* ideale all'interno di un mondo popolato da orribili mostri di pietra e l'opere d'arte serviva a far percepire al fedele la presenza del demoniaco e di Satana stesso (fig. 6).

I capitelli delle colonne, tutti diversi tra di loro, sono membrature architettoniche decorate con demoni orrendi, ma anche con uomini impauriti e devoti, come si può vedere su un altro capitello monumentale sito all'esterno della chiesa (fig. 7), uomini talvolta anche deformi, ibridi con il busto umano e il corpo di pesce o di uccello, animali immaginari, tutto doveva essere credibile e terrorizzante. L'ossessione medievale per il peccato, giustificava la presenza nei luoghi sacri di figure così aggressive, contorte e tormentate, che suscitavano la paura della morte, dell'Inferno e di Dio.

Umberto Eco in "Arte e bellezza nell'estetica medievale" del 1987 scrive «Intenderemo dunque come teoria estetica medievale ogni discorso che, con qualche intento sistematico e mettendo in gioco concetti filosofici, si occupi di alcuni fenomeni che riguardano la bellezza,



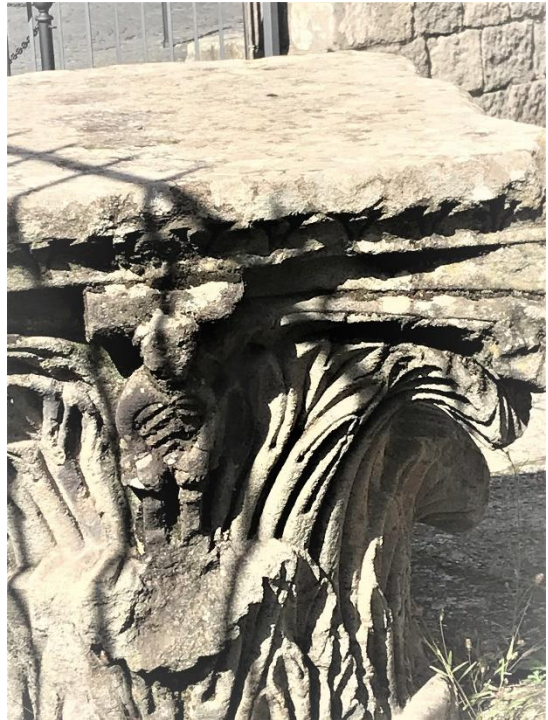
l'arte e le condizioni di produzione e apprezzamento delle opere d'arte, i rapporti tra arte e altre attività e tra arte e morale, la funzione dell'artista, le nozioni di piacevole, ornamentale, di stile, i giudizi di gusto nonché la critica di questi giudizi e le teorie e le pratiche di interpretazione dei testi [...] del tempo ».

Il capitello di San Sisto ha le figure collocate nei punti più visibili ai fedeli e, dunque, in posizioni elevate. Grande è anche il contributo della collocazione della Chiesa, posta su una delle vie di pellegrinaggio forse tra le più importanti, la Francigena.

La manifattura scultorea del capitello accoglie oltre all'immagine sacra di girali di viti e fogli d'acanto, anche animali fantastici o del quotidiano tratti dai bestiari, e presenta una forte vivacità strutturale ed un dinamismo ieratico e paratattico. Nella parte superiore centrale del capitello infatti vi è una decorazione fantastica originale ed inedita, con un animale rampante disposto su un mascherone mostruoso apotropaico, simile ad alcuni esempi di Tournus e Grenoble in Francia.

Le tipologie di taglio della pietra, la levigatura, la scalpellatura e il traforo permettono di affermare che, ad esempio, le foglie d'acanto sono trasformate in palmette stilizzate e che la rigidità strutturale è alleggerita da forme più morbide, più arrotondate e decisamente meno squadrate rispetto ai capitelli delle zone della Borgogna e del Rodano in Francia.

Dagli ultimi decenni del IX fino alla metà dell'XI secolo, in Italia, si diffonde una nuova tipologia di capitello e questo di San Sisto databile tra il 1125 e il 1150, come scrive Massimo Bonelli a seguito della consultazione delle schede di catalogazione della chiesa di San Sisto a Viterbo, presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, presenta una forte capacità di articolazione, su un fogliame stilizzato che formandosi in un secondo piano



sembra voler ricreare una sorta di ghigno espressivo malvagio e mefistofelico, sormontato a sua volta da una sorta di corolla che ingloba un animale con dettagli somatici simili ad un asino ragliante, il quale a sua volta presenta una silhouette piatta, dinamicamente vitalizzata da incisioni superficiali e da una postura araldica derivante dal retaggio della pittura e della scultura etrusca (fig. 8).

Il calligrafismo dei dettagli e la morfologia anatomica delle figure evidenzia la ricchezza e la fantasia e della libertà decorativa, tipica dell'arte Romanica.

Nel medioevo le figure non avevano valore tanto per quello che mostravano o per come lo rappresentavano, quanto per la funzione che rivestivano e spesso anche la bruttezza e il mostruoso svolgevano la loro funzione efficace di spavento.

Panofsky ci dice che «[...] nel medioevo vi fu un'estetica [...] che doveva essere colta nella sua funzione euristica, come incontro tra orizzonti diversi di comprensione, [...] dove non c'era corrispondenza tra *pulchrum* - *ars*, bensì occorre comprendere che la questione dell'estetica medievale va oltre la distinzione tra filosofia e teologia, [...] sulla base della centralità della dimensione anagogica, in cui il sensibile rinvia all'intelligibile [...]».

San Bonaventura scrisse che «l'immagine del diavolo si dice bella quando rappresenta bene la bruttezza del diavolo, e quindi è brutta». La riflessione sul bello di San Bonaventura si pone all'interno di una concezione di matrice platonica e agostiniana di tipo esemplarista, per cui il Verbo divino è bellezza perfetta e rappresenta non solo la causa produttiva di ogni cosa, bensì anche la ragione ultima dell'appagamento del soggetto conoscitivo nell'osservare il bello nelle creature. Attraverso quindi un percorso che prende avvio dal metodo platonico e ciceroniano di Raffaello, che rinvia a sua volta alle teorizzazioni medievali sul bello, da Agostino a Gregorio Magno, Giovanni Scoto Eriugena e Anselmo d'Aosta, da Boezio a Tommaso e Bonaventura fino ad arrivare alla *theologia poetica* di Dante Alighieri e Francesco Petrarca, il filosofo d'Onofrio ci dice che il riconoscere verità e bellezza «superiori e inattingibili, ma rivelate» porta alla «fondazione dell'estetica come disciplina autonoma» e nel pensiero medievale viene intesa come ricerca e produzione della bellezza da parte degli eccezionali *Magister*, artisti scalpellini e lapicidi, spesso anonimi.

L'estetica dell'arte medievale, sempre per D'Onofrio, è «un esito dell'arte suprema e ingiudicabile attraverso la quale Dio progetta e plasma la realtà».

Isabelle Moulin, inoltre, osserva che nel medioevo la categoria di estetica dell'arte si rifà alla tradizione del pensiero greco, quindi pone in relazione il bello e il bene, il brutto e il male, attraverso l'*unicum* delle rappresentazioni fantasiose e l'immediatezza della narrazione, quale componente fondamentale ideologica.

Chi scrive conclude che la figurazione altomedievale e romanica induce a comprendere il passaggio dal simbolismo metafisico all'allegorismo universale. In quanto la *lectio* intesa da Sant'Agostino come *enarratio*, fondata sul commento e sull'analisi, ed *emendatio*, basata sulla critica testuale filologica, ci insegna a distinguere i codici criptici e ambigui dai caratteri stilistici e simbolici traslati e tradotti come *ultima ratio* verso l'*integritas* e la *claritas* tomistica delle regole ermeneutiche.

Autore: Francesca Pandimiglio - pandimigliofrancesca@gmail.com