

LA SCRITTURA DELLA SCIENZA NEL XIII SECOLO: GLI AFFRESCHI DELLA CATTEDRALE DI ANAGNI

di Roberto Reali

[...] *sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea.*
B. di Chartres

1. *Premessa*

Il problema che si affronta quando si parla di scrittura scientifica è di affermare pregiudizialmente che si tratti di una modalità specialistica del linguaggio: un gergo, una comunicazione destinata a ristretti gruppi. La scienza oggi viene descritta con questa peculiare caratteristica o, comunque, le viene attribuita. Il suo statuto invece ne fa la disciplina pubblica per eccellenza: una scoperta o un fenomeno osservato deve essere sottoposto ad un esame ferreo e replicabile da chiunque voglia ripetere l'esperienza. Il dibattito che coinvolge la comunità scientifica attorno a quel dato deve essere perciò trasparente e "falsificabile" come ha scritto Karl R. Popper.¹ Questo metodo fa del sapere scientifico una conoscenza solida e in continua evoluzione. D'altro canto, si afferma di continuo che i risultati del lavoro scientifico, espressi attraverso un lessico specialistico, abbiano bisogno di una loro "divulgazione" e cioè di una traduzione in un linguaggio e in un contesto che possa essere compreso da una ipotetica comunità di non addetti ai lavori. Tutto ciò è contraddittorio. Non si può essere trasparenti e pubblici se un testo non è comprensibile da chiunque e non solo da chi abbia la possibilità di discuterlo conoscendone il codice specifico. L'approccio scientifico è in realtà una forma *mentis*, un metodo prima di essere un codice e solo l'acquisizione di questo metodo, inteso come matrice culturale, permetterà di sciogliere i cosiddetti enigmi dei linguaggi scientifici. La domanda è quando questo metodo ha cominciato a farsi strada, ad affiorare insieme alle altre conoscenze divenendo riconoscibile per la sua forza e la sua autonomia? Di solito, si identifica la nascita del metodo scientifico con il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galileo del 1632 o con il *Discorso sul Metodo* di Descartes del 1637. Si tratta di verificare se le sue tracce abbiano avuto una più antica origine. Per rendere esplicita questa evoluzione della scienza bisogna allora cercare documenti in cui le argomentazioni dei suoi temi peculiari siano come "intrappolate" all'interno di un universo culturale più vasto.

¹ K. R. Popper, *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi 1970, pag. 275. «Invece di discutere la "probabilità" di un'ipotesi, dovremmo tentare di valutare a quali controlli, a quali prove abbia resistito; cioè dovremmo tentare di valutare fin dove sia stata in grado di dar prova della sua capacità a sopravvivere, reggendo i controlli». Cfr. inoltre Id., *Filosofia e pedagogia dalle origini a oggi*, 3, Brescia, La Scuola, 1986, p. 615.

2. Il ciclo degli affreschi nella Cattedrale e il loro significato culturale e teologico

In una cripta medioevale, completamente affrescata tra il XII e il XIII secolo, si trova riprodotto un originale tentativo di scrittura scientifica. In una cappella dedicata ai riti religiosi e al culto dei martiri, oltre al senso o all'emozione del sacro che esalti la sensibilità dell'uomo medioevale vi si trovano segni e riferimenti agli schemi dedicati ad una interpretazione scientifica dell'universo. Non, quindi, in una biblioteca in cui i monaci potessero consultare quella scrittura in termini riservati o specialistici ma un luogo pubblico, aperto ai fedeli di ogni ceto e condizione che periodicamente si riunivano, un luogo progettato e scelto esplicitamente per mostrare a tutti quei contenuti. Questa rappresentazione pittorica si trova nella cripta della cattedrale in una cittadina poco lontano da Roma, Anagni. Questo spazio si trova all'interno di una basilica romanica, costruita nell'XI secolo dal vescovo benedettino Pietro da Salerno e progettato, in origine, come una chiesa inferiore. Studi sulla cronologia di costruzione hanno rilevato un'apertura a forma di portico esterno alla cattedrale e situato sul piano stradale destinato a una libera circolazione ai piani sotterranei senza dover accedere alla chiesa superiore. Questa idea iniziale, abbandonata nelle modifiche successive all'edificio, sottolinea lo scopo di questi ambienti: un luogo specifico ed autonomo, destinato alla custodia di reliquie e di tombe.²

A partire da una data ancora incerta, lo spazio della chiesa inferiore viene coperto da una serie di affreschi i cui autori, come spesso accade nell'arte medioevale, sono stati identificati quali esponenti anonimi di differenti botteghe che, in epoche diverse, decorano l'intera cripta con soggetti ispirati a modelli di tipo bizantino.³ L'insieme dei soggetti narrati presenta una originalità profonda per la cultura e gli stilemi artistici del tempo. Gli specialisti hanno stabilito ormai che non vi siano state sovrapposizioni sui dipinti ma che le singole parti dell'ambiente sono via via decorate avendo comunque alle spalle un progetto unitario che precede la sua realizzazione e l'esame e la connessione tra questi soggetti ha animato il suo studio per molti anni. A rendere tutto ciò difficoltoso rimane la mancanza di una documentazione sulle fasi di realizzazione del complesso negli archivi della cattedrale che permetta di risalire ad una storia interna o esterna ai vari cicli pittorici. Le vicende storiche legate ad Anagni, soprattutto la devastazione che subì alla metà del XVI secolo durante la Guerra di Campagna, hanno distrutto quel patrimonio che fu bruciato o disperso. In aggiunta, il lungo e perdurante degrado delle pitture e le modifiche alla cripta e alle sue decorazioni, intervenute nel corso del XVIII secolo, hanno reso sempre più illeggibili le figure degli affreschi. Un canonico che le visitò per papa Leone XIII, nel 1888, scriveva della necessità di un restauro, parzialmente intrapreso solo agli inizi del XX secolo e con risultati del tutto insufficienti.

Negli anni Settanta del secolo scorso, finalmente, i dipinti hanno avuto un restauro accurato e filologico che ha portato al recupero degli affreschi nei colori originali e, a partire dagli anni Novanta, è stato possibile agli studiosi poter rileggere i dipinti nella loro restituita bellezza. Il

² La divisione tra chiesa superiore ed inferiore si trova in molti edifici del periodo medioevale, il più famoso è, ad esempio, la cattedrale di Assisi. Le reliquie conservate qui sono quelle di Magno, il vescovo patrono della città, morto a causa delle persecuzioni dell'imperatore Decio e il cui corpo venne traslato dalla chiesa di Fondi ad Anagni; le reliquie di Secondina, vergine e martire cittadina convertita al cristianesimo e sepolta in altro luogo i cui resti saranno poi tumulati nella basilica; Oliva, trasportata dalla chiesa a lei dedicata ed infine il corpo dello stesso fondatore della basilica, Pietro, che sarà innalzato alla gloria degli altari dal suo successore Pietro II.

³ A. Paolucci nel descrivere un affresco della cripta di Anagni, quello relativo all'immagine della Madonna dell'abside davanti alle volte XV e XVI, ha parlato di stile bizantino "sgangherato", di affabulazione popolare delle pitture della cripta. Più che una considerazione di valore, di purezza dello stile, questo rilievo ci aiuta invece a comprendere come la cripta non sia solo un prodotto per sottili esteti e puristi del dettaglio ma un vero e proprio esperimento pubblico che ne costituisce il merito e non certo il difetto. Cfr. la video lezione di Antonio Paolucci, *Note d'Arte: La Madonna sgangherata di Anagni e il bizantinismo di S. Angelo in Formis*, <https://www.youtube.com/watch?v=SEmRcLjGcuI&t=209s> (ultima consultazione 18 novembre 2022).

rinnovato interesse per il ciclo pittorico ha quindi prodotto una certa quantità di studi sia sulle fasi del recupero e del restauro sia sulle interpretazioni dei suoi contenuti. Una delle tesi più interessanti sul significato del ciclo è stata fornita da uno studioso della Notre Dame University di South Bend in Indiana che, in un articolo sulla cripta del 2021, ha definito la capacità di questi dipinti di “intrappolare” il visitatore, di portarlo cioè in una dimensione in cui la sensazione di essere coinvolto nella foresta dei significati e dei rimandi sia così forte che, una volta affrontata l’impresa, difficilmente se ne può uscire con uno sguardo neutro. Una sensazione che rende bene non solo la bellezza artistica ma il carattere profondo della sua narrazione.⁴ Quando, nel 1902, un insigne storico dell’arte medioevale, Pietro Toesca, cominciò ad osservare e a studiare la cripta della cattedrale di Anagni fu immediatamente colpito da una parte degli affreschi dove – afferma nel suo scritto fondamentale su quel ciclo pittorico – «appena entrati dalla porta a sinistra nelle volte I e II (fig. 1) ed in parte delle pareti di fondo trovarsi affreschi di un’eccezionale importanza per la storia della scienza nel medioevo».⁵

L’eccezionale importanza è data, certo, dalla presenza di una serie di pitture che non hanno precedenti né esemplari successivi nella storia dell’arte medioevale ma soprattutto deriva dal fatto che gli affreschi e i loro soggetti non possono essere letti e compresi distaccandoli dal contesto narrativo in cui si trovano. L’errore metodologico più grave per la loro interpretazione sarebbe infatti quello di violare l’integrale messaggio espresso dal progetto della cripta e la modalità con cui quel messaggio è stato trasmesso. Toesca, con una intuizione fulminea, comprese effettivamente che l’importanza di questo documento non fosse solo nel suo contenuto, ma nel fatto che esso sia l’insieme di un discorso molto più vasto che lega quella rappresentazione scientifica all’insieme delle simbologie e delle iconologie dell’intera cripta che sono invece teologiche, religiose e storiche. Negli affreschi a tema scientifico, lo studioso assegnò senza alcun dubbio la descrizione dei dipinti ad una interpretazione medioevale del *Timeo* di Platone. Questo riconoscimento sarà poi da lui associato ad una provenienza dalla scuola salernitana e al periodo federiciano ma ormai molti e importanti studi specialistici⁶ hanno invece ricondotto la sua genesi a quella rivoluzione culturale che caratterizzò l’XI ma soprattutto il XII secolo in Francia. Lo studio dei pensatori antichi, che ebbe il suo centro nella cattedrale di Chartres, rappresenta una ricerca culturale che affonda la sua origine già nei padri della Chiesa, Agostino, Boezio, Giovanni Scoto, ma il suo grande lascito culturale è stata la ricerca di una spiegazione fisica del *Genesis*, lontana quindi dalla interpretazione allegorica o

⁴ M. B. Hauknes, *Painting against Time: Spectatorship and Visual Entanglement in the Anagni Crypt*, «The Art Bulletin», 2021, pp. 7-36. L’articolo si riallaccia strettamente allo studio, dello stesso autore, degli affreschi della Chiesa dei Santi Quattro Coronati a Roma: Id., *The Painting of Knowledge in Thirteenth-Century Rome*, «Gesta», LV, 2016, 1.

⁵ P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti*, V, 1902, pp. 116-187: 122. Il passaggio della porta della navata di sinistra a cui allude Toesca è quello opposto all’entrata utilizzata oggi dai visitatori per accedere agli affreschi e progettata invece per il loro deflusso. Risulta difficile comprendere una scelta di questo tipo soprattutto perché quel passaggio coincide in realtà con lo snodo che divide la chiesa inferiore da un’altra cripta, quella dedicata a Thomas Becket di cui si parlerà più avanti, ma soprattutto con il piano di entrata originario dall’esterno. Riteniamo che un progetto di valorizzazione debba tenere conto del risultato dei recenti studi sull’edificio riconfermando l’antico percorso di lettura delle volte così come Toesca lo descrisse nel 1902. Chi scrive visitò per la prima volta la cripta nel lontano 1974 e l’entrata era effettivamente quella originale da cui Toesca trasse la pianta del soggetto delle volte ancora oggi utilizzata in tutti gli studi come punto di riferimento. Come rimando a lavori utili sulla cripta, precedenti lo studio di Toesca segnaliamo: X. V. de Montault, *La cathédrale d’Anagni*, Delhi, True World of Books, 2018; C. Taggi, *Della fabbrica della cattedrale di Anagni*, Roma, Tipografia Poliglotta, 1888.

⁶ Lo studio più approfondito ed efficace sulla cripta di Anagni è di L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2002. Si tratta di un’analisi puntuale in grado di indicare un metodo di lettura complessivo di un’opera sostenuta da un disegno concettuale unitario.

morale di quel libro biblico. Una svolta del pensiero medioevale ma soprattutto, come ha scritto Eugenio Garin:

Lo iato fra Dio e il mondo si colma, e con esso si dilata, a un tempo, il significato della natura. Ma se è vero che in questo ritmo tutta la natura si divinizza, è anche vero che in ugual misura tutto il divino tende a naturalizzarsi, mentre la corrispondenza precisa fra microcosmo e macrocosmo sembra collocare nell'uomo il magico punto dell'unione.⁷

Nel medesimo periodo in cui vengono dipinti gli affreschi si assiste alla nascita di una lettura e di una nuova interpretazione dei testi biblici, patristici e antichi. Il concetto di natura comincia cioè ad acquisire una sua autonomia, come afferma Garin, non solo nei confronti della osservazione diretta dei fenomeni, ma soprattutto nel disegno complessivo di una teologia e una filosofia che riconoscendo ad essa una sua dinamica specifica corre il rischio di minacciare la stessa architettura teologica e filosofica della precedente tradizione. In questo periodo particolarissimo ed unico nella storia della cultura europea comincia a farsi strada un metodo che ha nella lettura attenta degli autori pagani il tentativo di strutturare una sua osservazione che si stacchi con forza da una tradizione teologica a cui però riconosce il merito di aver sempre

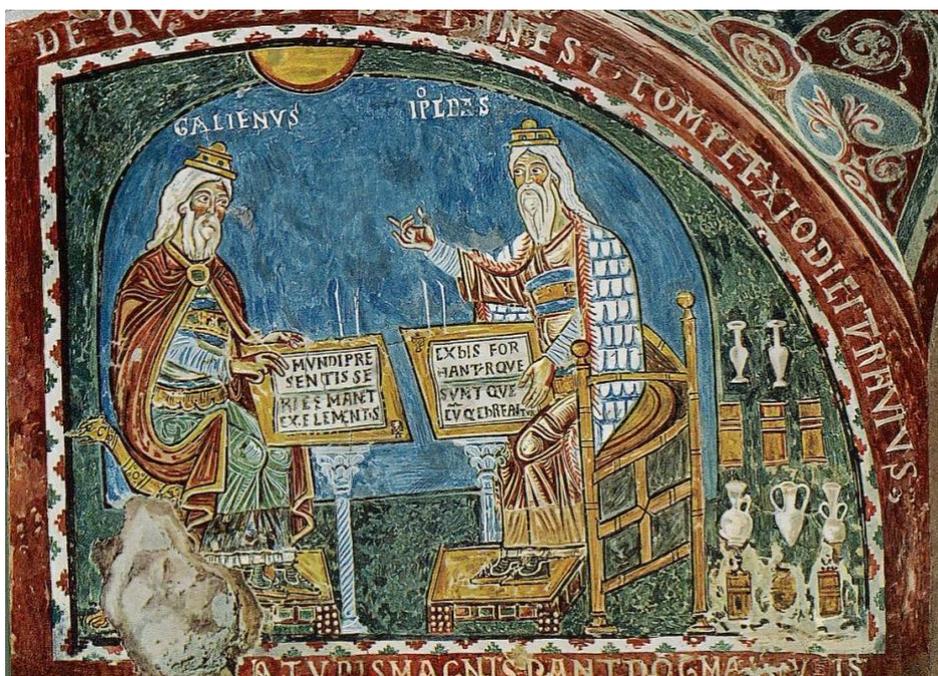


Figura: 1 Ippocrate e Galeno sulla parete 2.

Fonte: P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*,

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gallerie_nazionali_italiane1897_1902/0157.

⁷ E. Garin, *Contributi alla storia del platonismo medievale*, «Annali della Scuola Superiore di Pisa», II, 20, 1-2, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 58-97. Il passo è a p. 65. Su questo tema si veda l'ormai classico J. M. Parent, *La doctrine de la Creation dans l'ècole de Chartres*, Librairie Philosophique Paris, J. Vrin, 1938. Ma anche gli studi di T. Gregory, *Platonismo medioevale. Studi e ricerche*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1958, e *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze Sansoni, 1955. Per una bibliografia aggiornata sul tema si rimanda a C. V. Crialesi, *Le opere dei sei giorni: aritmetica e esegesi secundum physicam in Teodorico di Chartres*, «Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale», XLI, 2017. Si vedano, per lo *status quaestionis*, anche G. Catapano, O. Grassi (a cura di), *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.

osservato e studiato questo problema sin dalla prima elaborazione del pensiero cristiano. Non a caso, Agostino con il suo trattato sulla interpretazione del *Genesi*, ma soprattutto nel *De Civitate Dei*, viene continuamente richiamato come fonte principale di tutte le nuove interpretazioni.⁸ L'altro dato interessante riguarda la tradizione dei precedenti filosofi e pensatori che avevano impostato questo problema nel passato più recente. Una delle figure più eminenti è Giovanni Scoto Eriugena che nel suo *De Divisione Naturae*⁹ aveva ipotizzato una spiegazione fisica dell'universo, sostenendo che le leggi naturali e regolari create da Dio fossero da considerare come autonome e libere nello svolgersi del loro sviluppo. Tale impostazione, nel 1225, fu oggetto di una lettera¹⁰ del pontefice Onorio III ai vescovi francesi, in cui si condannava lo scritto di Eriugena e si invitava a non leggere né riprodurre il *De Divisione*. Le copie presenti in Francia dovevano poi essere inviate a Roma per essere bruciate.

Come sia allora possibile che lo stesso pontefice, presente ed operante ad Anagni,¹¹ proprio negli stessi anni in cui si ritiene venissero dipinti gli affreschi scientifici non sia intervenuto ad una loro eventuale eliminazione o rifacimento rimane uno dei nodi critici più interessanti ancora da sciogliere per la storia "interna" di questi dipinti.¹² Accanto a questi rilievi testuali per chiarire l'origine culturale degli affreschi scientifici vi è la considerazione dell'importanza che viene concessa alla interpretazione ed alla rappresentazione che origina dal *Timeo* in una cripta che ha differenti finalità:

La cosa più curiosa è la maniera in cui l'artista, tenendosi lontano dal testo sacro, è andato a cercare quello che in realtà non è che un commentario di nuovi soggetti da dipingere che in qualche modo interpola nel contesto figurato del *Genesi*.¹³

Per aumentare la complicazione possiamo anche aggiungere qui che il modello di rappresentazione canonica del *Genesi*, il quale fa parte integrante dell'immaginario sacro medioevale, è dipinto, ad Anagni, pochi metri più lontano. Al livello della chiesa inferiore, si apre una seconda cripta dedicata dal pontefice Alessandro III¹⁴ al martirio di Thomas Becket.

⁸ Agostino, *De Genesi ad litteram, libri duodecim*, https://www.augustinus.it/latino/genesi_lettera/index2.htm (ultima consultazione 18 novembre 2022); Agostino, *La Città di Dio*, L. Alici (a cura di), Milano, Bompiani, 2001.

⁹ G. Scoto, *Sulle nature dell'universo*, a cura di P. Dronke, 4 voll., Milano, Mondadori, 2012.

¹⁰ H. Denifle, E. Chatelien (a cura di), *Chartularium Universitatis parisiensis*, Parigi, 1889, I, pp. 106-107.

¹¹ Onorio III appartenente alla famiglia Conti e successore di Innocenzo III (fu pontefice dal 1216 al 1227) conosceva sicuramente l'ambiente anagnino e le vicende di una città allora centrale per la storia del pontificato ed era sicuramente a conoscenza di eventuali progetti e di lavori nella cattedrale. L'ipotesi che gli affreschi abbiano quindi come data di inizio il 1227, anno della sua morte, non appare quindi inverosimile.

¹² L. Cappelletti nel suo lavoro di interpretazione dei dipinti della Cripta riconosce esplicitamente la presenza di un testo, il *Clavis Physicae* di Honorius Augustodunensis che altro non è che un commento e una discussione delle tesi del *De Divisione Naturae* di Eriugena. Il testo della *Clavis*, già segnalato da M. T. d'Alverny nel suo *Le Cosmos Symbolique du XII Siècle*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XX, Paris, Vrin, 1953, pp. 31-81, viene considerato dallo studioso italiano come un importante riferimento per l'esegesi degli affreschi della volta I e II. Secondo noi è a partire dalla *Clavis Physicae* che si spiega, non in termini generici «la tendenza dell'epoca all'armonizzazione», ma specifici, «la compresenza dei due schemi degli elementi di Anagni», L. Cappelletti, *Gli Affreschi della Cripta anagnina*, p. 70.

¹³ L. Pressoury, *Le Cosmos Platonicienne de la cathédrale de Anagni*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XX, Roma, Mélanges de l'école française de Rome, 1953, pp. 31-81.

¹⁴ Alessandro III (pontefice dal 1159 fino al 1181) canonizzò Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury a Segni nel 1173, la canonizzazione portò ad una grande diffusione della figura di Becket in tutto il mondo cristiano come martire della fede e simbolo dell'autonomia del potere ecclesiastico rispetto al potere politico. Il pentimento del Re di Inghilterra, Enrico II Plantageneto, spinse i cavalieri che assassinarono il vescovo a compiere un pellegrinaggio ad Anagni per invocare il perdono papale. La vicenda di Becket e gli episodi di fiera resistenza operati da Alessandro (alleanze con i comuni italiani e con i normanni di Sicilia) come i tentativi di Federico I Barbarossa di intromettersi nelle questioni politiche italiane è largamente noto. Meno nota ma egualmente rilevante

La cripta contiene anch'essa una serie di affreschi restaurati recentemente che gli interpreti hanno individuato avere come modello la serie degli affreschi della cattedrale medioevale di San Pietro (oggi perduti) e di San Paolo (di cui esistono solo delle ricostruzioni a causa del noto incendio del 1823 che interessò l'edificio) a Roma. Gli affreschi di questa seconda cripta hanno, nel ciclo narrativo, la rappresentazione del *Genesi* della tradizione (fig. 2) in cui il fondamento della interpretazione allegorico-letterale al testo biblico appare evidente.¹⁵ Questa rappresentazione presente qui ad Anagni, riscoperta e studiata solo nel 2017, sarà invece molto utile per alcune nostre considerazioni.



Figura 2: San Giovanni a Porta Latina, Genesi.

Fonte: C. Quattrocchi, *Un martire inglese alla Curia di Roma. L'oratorio di San Thomas Becket di Canterbury nella cattedrale di Anagni*, Roma 2017.

è la crisi interna alla stessa Chiesa che tra scismi e conclavi contestati, presenza ingombrante delle famiglie feudali e del senato romano che minacciavano la sede romana, costrinse i pontefici ad un peregrinare continuo (Alessandro III tra Segni ed Anagni; Innocenzo III tra Anagni e Perugia; Alessandro IV a Viterbo, Celestino V a Napoli). Questi elementi di tensione trovarono il loro punto di svolta nel 1303 quando, dopo lo schiaffo a Bonifacio VIII, si giunse al trasferimento della sede papale ad Avignone che terminerà solo nel 1377 con il ritorno a Roma di Gregorio XI. Il tema della crisi del papato alla ricerca di una sua autonomia politica si lega quindi alla città di Anagni come centro della rinascita spirituale nel XII secolo. Sugli avvenimenti di questo periodo è ancora utile F. Gregorovius, in *Storia della città di Roma nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1997.

¹⁵ C. Quattrocchi, *Un martire inglese alla Curia di Roma. L'oratorio di San Thomas Becket di Canterbury nella cattedrale di Anagni*, Roma, Campisano Editore, 2017, p. 77. Il lavoro, davvero notevole, di C. Quattrocchi, riconosce, a proposito del *Genesi*, che: «La scena di Anagni discende dal prototipo vaticano con l'unica eccezione della posa di Adamo, nei particolari del braccio destro disteso a far perno per alzarsi, nelle gambe incrociate». L'autrice poi riconosce il medesimo modello anche nell'*Abyssus* presente negli affreschi di San Giovanni a Porta Latina (fig. 2).

3. Le volte dedicate alla descrizione “scientifica” del Genesi

La lunga ricostruzione ci permette, lo speriamo, di inquadrare un contesto interno degli affreschi dove gli elementi di comprensione e di studio rilevati dagli interpreti – che parlano apertamente di originalità, perplessità, stupore – ci segnalano che tale rappresentazione pittorica è ancora “circondata” da un’atmosfera ricca di tensioni e di contrasti davvero affascinanti. Anche chi ha voluto cercare un senso complessivo dei temi della cripta si è trovato di fronte a difficoltà notevoli nel riuscire a ricondurre ad un sistema unitario l’intero ciclo.¹⁶ Per comodità di esposizione cominceremo ad osservare il dipinto più noto. Nella parete 2 sono ritratti due medici antichi ma che possono essere identificati come *physici*, Ippocrate e Galeno, intenti in una discussione (fig. 1). La chiave di lettura del dipinto è fornita dalla lunga e complessa didascalia scritta attorno alla cornice ma che ha il suo inizio, o la sua premessa, all’interno dei volumi in mano ai due personaggi. Lo scritto riportato al loro interno afferma «Mundi presentis series manet ex his formantur quae sunt quaecumque chreantur». Che potremmo liberamente tradurre così: «L’ordine del mondo presente permane, rimane, si mantiene (si mantiene quindi in se stesso) da ciò che lo ha formato e [tale ordine] è stato in ogni sua parte creato». In modo più discorsivo potremmo dire che il pensiero scritto di Ippocrate e Galeno enuncia un principio fisico: la quantità e varietà delle forme naturali e visibili sono composte da un sostrato materiale e da un’attività che produce tale sostrato che, nel caso specifico, potremmo definire come causa efficiente.

Il testo didascalico, in parte fortemente corrotto, serve a illustrare i concetti espressi sinteticamente nel dipinto. Molti interpreti degli affreschi hanno ipotizzato che queste didascalie siano tratte da codici, probabilmente miniati, che il progettista del ciclo narrativo ha utilizzato come suggerimenti ad integrazione dei dipinti. Notiamo però che mentre la funzione della miniatura nei codici scritti svolge quasi sempre il ruolo di introduzione sintetica al contenuto del testo, in questo caso abbiamo un rapporto rovesciato. Non vi è alcun codice a cui riferire la miniatura dipinta ma l’osservatore deve interpretare l’immagine utilizzando le sintetiche spiegazioni del testo come ausilio a queste ultime. Sinora ciò che vediamo è il ritratto di due antichi sapienti, esplicitamente non cristiani, e la enunciazione di un principio, scritto al loro centro, che ci svela la presenza di un ordine fisico che ha una causa materiale ed una causa efficiente. In quale modo questi elementi forniscono la base del mondo naturale vario e diverso che noi osserviamo? Esiste un ordine per la combinazione di questi elementi? Dal centro del dipinto viene evidenziato dalla forma e dal luogo in cui viene raffigurato, il pilastro a sinistra della scena raffigurante i due *physici*, uno schema enigmatico (ma solo apparentemente) che fornisce una sintetica risposta alle domande (fig. 3). Gli elementi primari con cui si formano e si mantengono le realtà naturali sono quattro: il fuoco, l’aria, l’acqua e la terra e presentano delle qualità che li caratterizzano. Il fuoco è acuto, sottile e mobile; l’aria è sottile, mobile e ottusa; l’acqua è mobile, ottusa e corpulenta, la terra è ottusa, corpulenta e immobile. Le curve

¹⁶ Come ha sostenuto Cappelletti, l’intero ciclo scientifico deve essere ricondotto ad una lettura unitaria di tipo teologico-spirituale della cripta e la sua esegesi si concentra sul tema del sacerdozio e della sua trasformazione e soprattutto del suo senso di itinerario dell’anima verso Dio. Altri interpreti hanno suggerito spunti differenti. Ad esempio, M. Q. Smith, *Anagni: an Example of Medioeval Typological Decoration*, «Papers of The British School of Rome», 1965, p. 6, individua nel tema dell’arca il *leitmotiv* della narrazione, oppure lo stesso Toesca che scrive: «nella cripta di Anagni stanno esposte non le scene delle vite dei martiri, ma quelle delle vicende dei loro corpi, quasi documento, spiegato agli occhi di tutti, dell’autenticità delle reliquie deposte entro gli altari». L. Cappelletti, *Gli Affreschi della Cripta anagnina*, p. 133. L’idea di un movimento di corpi, inteso non solo come corpi umani ma come corpi fisici è davvero una interessante prospettiva di sviluppo e di direzione critica nella ricerca dei significati di questo monumento.

il numero tre la modalità di calcolo della proporzione reciproca del solido e, insieme, creano il principio dell'equilibrio delle qualità. Lo schema indica quindi il caso paradigmatico o "ideale" che raggruppa tutti gli elementi nello stato di divisione perfetta dei quattro elementi della materia ed è:

- $2 \times 2 \times 2$ che ha come risultato 8 che corrisponde alla terra;
- $2 \times 2 \times 3$ che ha come risultato 12 che corrisponde all'acqua;
- $2 \times 3 \times 3$ che ha come risultato 18 che corrisponde all'aria;
- $3 \times 3 \times 3$ che ha come risultato 27 che corrisponde al fuoco.

L'errore comune che si commette nella lettura di questo paradigma è considerare questa combinazione come determinata, statica. Invece la didascalia attorno alla cornice pare evidenziare come sia l'insieme di tutte le combinazioni e le proporzioni possibili a generare il molteplice naturale. La proporzione numerica ed armonica dipinta nel paradigma individua solo il caso teorico in cui tutta la materia unitaria è in equilibrio fra gli elementi. Nella realtà naturale vi sono invece infinite proporzioni o livelli di equilibrio che formano via via i numerosi solidi che forniscono vita al molteplice. Questo concetto è ribadito nella cornice superiore dell'affresco, che viene ovviamente riferita alla combinazione del corpo fisico dell'uomo: «*Materies rerum sunt quator elementa [...] de quo plus et inest complexio dicitur huius aetas vultus humor mutantur tempore cuius*». «Le materie delle cose sono [la composizione] di quattro elementi dei quali la maggiore o minore composizione, trascorrendo il tempo della sua vita, [determina] l'età, il volto e l'umore». Il passaggio tra l'uno e l'altro elemento non è un subentrare di elementi nuovi ma un insieme di rapporti e di armonie che occupano, riequilibrandosi tra loro, uno spazio fisico (le tre dimensioni) e permettono la trasformazione del corpo attraverso qualità che sembrerebbero, a prima vista, opposte (il sottile e il corpulento, l'immobile e il mobile e così via). Tutto dipende dalle proporzioni in cui questi elementi si combinano nel mondo fisico. L'ipotetico osservatore possiede ora tre principi che deve tenere fermi nella visione delle immagini:

- le cose create nella loro varietà dipendono dalla interazione di quattro elementi definiti qualitativamente nella loro ideale proporzione in fuoco, aria, acqua e terra;
- la combinazione delle proporzioni reciproche di questi elementi genera il molteplice naturale per propria libera associazione;
- queste combinazioni non sono arbitrarie ma definite da rapporti proporzionali degli elementi tra loro che in ogni corpo vengono così a coesistere formando nuovi equilibri.

Qui il progettista e, di conseguenza, l'illustratore enunciano un principio logico. L'intero mondo fisico è unitario nella sua composizione, la creazione della varietà di ciò che appare – ed è quindi percepito dai sensi – rappresenta il risultato di una combinazione di elementi originari e questi ultimi forniscono la chiave del molteplice naturale. Il movimento è sia nello spazio che nel tempo come il centro motore dell'universo dei corpi. Solo immaginandolo come una intrinseca combinazione di stati della materia unitaria che produce infinite proporzioni armoniche si coglie il significato sia del paradigma esposto che della didascalia che l'accompagna. L'equilibrio è il prodotto finale di ogni corpo naturale sia esso vegetale, animale, minerale, umano o siderale.

Questa infinita variazione e l'infinita possibilità degli elementi di combinarsi a formare corpi è descritta poi nell'arco di volta che unisce le volte I e II (fig. 4).



Figura 4: Particolare degli affreschi dell'arco tra volta I e II.
Fonte: L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina*.

Qui sono dipinte molteplici forme in un ambiente liquido dove alcune sono reali: pesci, uomini, serpenti, oggetti, altre sono fantastiche: vitelli marini, sirene con gambe e anche con coda di pesce. L'idea che colpisce è un mondo in formazione nella sua esemplificazione fisica, una sorta di ebollizione e tentativi di corpi che indicano la molteplicità delle forme viventi mentre negli affreschi delle volte I e II della cripta questa molteplicità è stata elaborata solo nella esposizione dei suoi principi logico-razionali.¹⁷ A questo punto la ragione del perché tale complesso di informazioni venga esposto da due rappresentanti della classe medica lo si trova dipinto nella volta II che sovrasta la parete 2 (fig. 5).

¹⁷ Alcuni interpreti come lo stesso Cappelletti hanno visto in questa rappresentazione dell'arco una descrizione del mondo inferiore dominato dal male. Altri hanno descritto i soggetti dell'arco come una rappresentazione naturalistica presente in molti modelli di pittura dello stesso periodo, notando però molte differenze tra queste rappresentazioni e i dipinti della cripta di Anagni, a loro dire, originali e nuovi. Crediamo che l'idea di un mondo in trasformazione con l'indicazione di infinite forme sia un'altra possibile chiave di lettura. L'autore degli affreschi esemplifica qui il movimento della generazione della varietà di piante e specie animali presenti nel *Genesi* in perfetta coerenza con la costituzione dei principi esposti. Ci sembra così abbastanza singolare l'idea di inserire una metafora del mondo morale tra due cripte e in una sezione narrativa che ha l'evidente scopo di rappresentare il mondo fisico come tale.

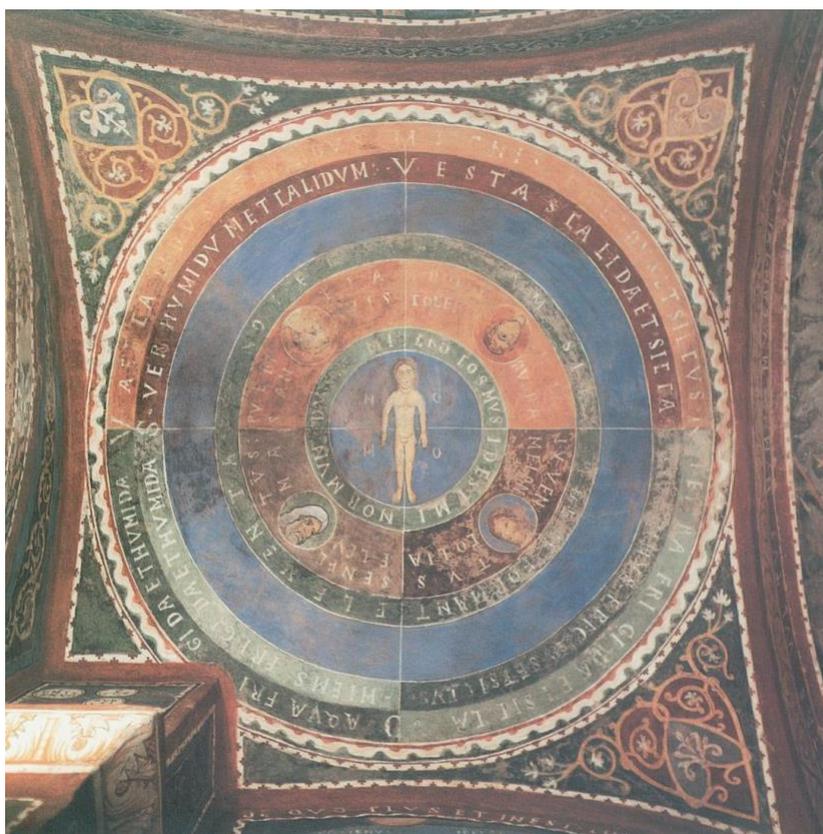


Figura 5: Adamo nella volta II
Fonte: L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina*.

Al centro di un mondo, disegnato come concentrico, viene inserito l'uomo, qui inteso nel senso di corpo fisico che infatti è definito «Homo» da *humus*.¹⁸ Esso è posto al centro di una serie di cerchi concentrici divisi in quattro settori. Quelli immediatamente vicini alla figura sono circondati da una definizione: «Mikrocosmos id est minor mundus» che potremmo tradurre: «Il microcosmo, cioè il mondo minore».

Il mondo minore o inferiore (dei corpi che abitano la terra) è rappresentato come un sistema logicamente connesso al mondo maggiore, nel senso che le leggi presenti in quello si riverberano anche nella realtà che potrebbe sembrarci un'eccezione. Appare del tutto inutile, nell'evidenziare i principi logico-razionali che sono alla base del mondo fisico, cercare di rappresentare in modo descrittivo la varietà del mondo naturale. Chi ha progettato l'affresco e anche chi lo ha realizzato sembra infatti tenersi il più lontano possibile dal naturalismo tipico della rappresentazione classica del *Genesi*. Egli sta invece rappresentando una ipotesi ispirata ad un modello che da diverso tempo sta animando il dibattito intellettuale in Europa ed ha prodotto, in centri di studio come Chartres e Parigi, ipotesi che vanno nella direzione di una "integrazione" tra il pensiero antico e le sacre scritture utilizzando le deduzioni logiche di un testo come il *Timeo*. Ipotizziamo che tale scelta di illustrazione sia derivata da due esigenze ancora sovrapposte. La prima è che la rappresentazione allegorica o morale resti ancora sullo sfondo, come matrice di origine stilistica, a questa nuova descrizione.¹⁹ Il secondo motivo

¹⁸ Le considerazioni di Cappelletti sono estremamente interessanti ed utili ad una lettura iconologica che funziona solo se si isola lo stato fisico dell'uomo e si esplora la natura con il medesimo criterio.

¹⁹ Teodorico di Chartres, *Tractatus de sex dierum operibus*, 1, 3, in N. M. Harris (edited by) *Commentaries on Boethius by Thierry of Chartres and his School*, Toronto, 1971, p. 555. Teodorico di Chartres nell'introduzione

riguarda invece il nuovo piano dell'enunciazione logico-razionale del medesimo argomento come approccio ispirato ad una impostazione teologica originale.²⁰

Nei secoli XII e XIII più decisi movimenti ereticali mettono in discussione le basi di una teologia che pare possedere come strumenti pratici solo gli appelli alla fede o il ricorso alla forza. In questo stesso momento, poi, l'istituzione che rappresenta il supremo garante della coscienza religiosa, il papato, sta invece soffrendo anche un'altra crisi d'identità e di prestigio: la contestazione – da parte delle città libere, dal potere imperiale, dalla crescente autonomia feudale – della sua autorità e del suo peso, costringendolo a soluzioni di compromesso ed a veri e propri esili da un luogo all'altro.

Tornando alla descrizione dell'affresco, nel cerchio immediatamente successivo è di nuovo rappresentato l'uomo ma nella sua fisica appartenenza al mondo materiale e quindi soggetto al passare del tempo. L'uomo cioè ha un inizio e una fine e in questo inizio e fine è soggetto alla trasformazione del suo corpo attraverso la sequenza di quattro umori: la puerizia che vede prevalere il sangue; l'adolescenza, la bile rossa; la gioventù, la *melancholia*, la bile nera; la vecchiaia, il flegma. Di nuovo qui si enuncia la sequenza degli umori presenti nel corpo umano nella loro prevalenza di composizione reciproca che il corso del tempo trasforma in differenti combinazioni che si mostrano evidenti nelle differenti età e ciò non avviene per intervento esterno, ma per la diversa combinazione degli elementi già presenti nella natura materiale di quel corpo. Per estensione, qualunque forma vitale del mondo inferiore obbedisce quindi alla stessa struttura logica e alla medesima dinamica del mondo superiore. È un *minor mundus* specchio razionale del *maior mundus* e questo viene ricordato dalla prima definizione posta al centro della volta: «Minorem mundum sic eadem elementa», «così il mondo minore [compone] i medesimi elementi».

L'autore ne ribadisce la continuità allineando, nel disegno, la sequenza delle qualità delle stagioni che si svolgono, durante l'anno, sulla terra e che sono descritte, nella fascia successiva, dopo una interruzione con un cerchio di colore azzurro: la primavera è fredda e umida (in corrispondenza della puerizia); l'estate calda e secca (in corrispondenza della gioventù); l'autunno è freddo e secco (in corrispondenza dell'adolescenza); l'inverno è freddo e umido (in corrispondenza della maturità). L'insieme del nesso immagini, figure nello spazio e testo scritto ma anche, non lo dimentichiamo, la capacità di essere lette dall'osservatore con un movimento circolare dello sguardo e del corpo aumenta, per così dire, la capacità di creare una continuità di significato tra mondi che, solo in apparenza, sembrano di natura differente. Il messaggio finale è quello di considerare l'insieme degli eventi naturali presenti sulla terra dominati dai principi che determinano tutto il mondo fisico, anche quei corpi celesti che sono lontani e sembrano irraggiungibili ai sensi. L'osservatore, oltre alla lettura della tavola paradigmatica che ha di fronte agli occhi, deve ruotare lo sguardo e sé stesso per cogliere la corrispondenza tra gli elementi posti sulla volta in senso circolare, la scansione delle età e delle stagioni e le loro qualità, ma deve poi cominciare a leggere il messaggio anche in senso longitudinale: gli elementi raccolti come equivalenza in ogni quarto di divisione del cerchio. Questa complessa operazione serve a creare una corrispondenza tra le età, le stagioni e il cerchio successivo del *mundus* (così viene anagrammato all'interno della cornice più esterna) che riporta la presenza

ricorda che l'insieme delle tesi formulate: «Postea uero ad sensu littere hystorialem exponendum ueniam ut et allegorica et moralem lectionem que a sanctis doctoribus aperte execute sunt ex toto pretermittam».

²⁰La prudenza e il rispetto con cui viene elaborata una interpretazione fisica del *Genesi* non deve quindi mai tradire la lezione della tradizione: «Intentio igitur Moysi in hoc opere fuit ostendere rerum creationes et hominum generationem facta esse ad uno solo deo cui soli cultura et reuerentia debetur. Utilitas uero huius libri est cognitio dei ex facturis sui cui soli cultus religionis exhibendus est», *ibidem*. Il testo di Teodorico è quindi un commentario puntuale e letterale dei primi capitoli del *Genesi* dove il confronto con il brano biblico non si allontana dall'impostazione che ciò che si legge sia un testo sacro e il suo fine sia comunque religioso.

degli elementi primari contenuti nel paradigma della parete. Il fuoco, caldo e secco, connesso all'estate, l'aria calda e umida connessa alla primavera, l'acqua fredda e umida connessa all'autunno e la terra fredda e secca connessa all'inverno.

Lo stesso percorso può essere compiuto in senso inverso. A partire dallo schema della parete si possono “avvicinare” le determinazioni della qualità degli elementi e la loro combinazione in tutti gli aspetti del mondo naturale sino a giungere alla sua creazione centrale, l'uomo. L'osservatore, dopo una lunga ed attenta scansione spaziale comincia a comprendere che l'insieme della parete e della volta, compresa la didascalia, sta affermando che l'intero mondo, anche quello umano, segue il principio di equilibrio delle medesime forme di base che, nella loro proporzione, forniscono i quattro elementi: fuoco, aria, acqua e terra. La diversità e il loro mutamento sono il risultato di una variazione e prevalenza degli elementi nel singolo corpo fisico che conosce, attraverso il tempo, un inizio e una fine. Perché – ed è il messaggio del cerchio cioè la forma tradizionale del suo infinito scorrere – ciò che è fisico occupa uno spazio ma è inserito anche nel tempo. Dobbiamo immaginare i corpi degli uomini, sorvegliati dai fisici per eccellenza, Ippocrate e Galeno, formati da equilibri dinamici che si muovono non solo all'esterno, nel mondo terrestre, ma anche al loro interno, nei fluidi che lo compongono con lo stesso inesorabile principio. Solo attraverso una lettura composta delle informazioni presenti nella volta, nella parete e nell'arco che unisce le due volte si possono finalmente trarre alcune conclusioni:

- l'universo fisico è composto da quattro elementi di base;
- l'equilibrio matematico/proporzionale degli elementi costituisce il paradigma per la prevalenza di alcuni di essi rispetto agli altri che permette un passaggio armonico negli elementi tra loro opposti;
- il medesimo equilibrio lo troviamo nella sequenza del mondo terrestre dove il passaggio delle stagioni e le loro qualità rispondono al medesimo principio;
- questa dinamica ovale per gli umori dell'uomo che si trasformano nel corso delle sue età.

Appare con una certa evidenza il fatto che al centro della rappresentazione non vi sia un uomo singolo – né la singola specie – quanto, invece, il carattere del corpo (*homo*) e la pluralità delle specie viventi che animano il pianeta. La circolarità della volta suggerisce il movimento nel tempo che è implacabile anche nel trasformare continuamente gli elementi generando ulteriori varietà delle specie, le stagioni, le età della vita dei singoli e la morte e scomposizione degli stessi in elementi più semplici e così via. Se questo affresco riguarda il logico divenire del *minor mundus* e del *mundus*, cioè l'insieme di quello che percepiamo con i sensi attorno a noi, manca ancora un elemento alla costruzione del mondo materiale ed è quello che scorgiamo quando alziamo gli occhi al cielo e vediamo il sole, la luna e le stelle. Anch'esso dovrà quindi logicamente corrispondere, nella formazione della sua natura fisica, al principio della scomposizione e della composizione armonica e proporzionale degli elementi con lo stesso principio enunciato dallo schema della parete 2. La volta I, posta a destra, ci fornisce abbastanza indizi che sia effettivamente così?

La volta I (fig. 6) contiene anch'essa una immagine alla parete e tracce di un affresco molto deteriorato che viene denominato *Volta dello Zodiaco*. I lavori di restauro hanno restituito molto di più di un dipinto che si riteneva ormai perduto. Ai lati della volta spirano venti simboleggiati da quattro figure che suggeriscono l'idea di un movimento che, desumendo dalla stessa forma circolare dell'affresco, ricorda il clima dinamico di questa raffigurazione.



Figura 6: Zodiaco nella volta I.

Fonte: L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina*.

Gli astri sono quindi messi in movimento da una causa fisica e cogente, che ne determina le movenze simili che noi osserviamo nelle nuvole del cielo. Osservando più attentamente si riconosce poi un alternarsi di cerchi colorati ad altri, ormai privi di colore, sino al raggiungimento della fascia delle stelle, rappresentate dallo zodiaco che suggerisce lo scorrere del tempo con il passaggio del sole nelle varie costellazioni. Anche nella volta dello zodiaco, come nel mondo rappresentato nella volta II, ci troviamo di fronte ad un ambiente temporale e fisico in cui la serie definita dei colori nelle fasce concentriche suggerisce che il principio che forma gli elementi dell'universo si componga anch'esso di elementi di differente qualità. Possiamo fare quindi una ipotesi e cioè che anche per i colori vi sia la medesima descrizione del mutamento degli elementi citati nello schema della parete 2, dove agli estremi (non sappiamo se al centro o al bordo) siano quelli opposti: la terra e il fuoco, mentre l'aria e l'acqua fungono da punti di equilibrio nel mediare questa trasformazione secondo la proporzione già osservata. La formazione dell'universo avviene quindi secondo il compenetrarsi dello sviluppo delle qualità degli elementi sino alla creazione del sistema delle stelle che sottostanno ai medesimi principi enunciati per il *mundus*.

Qui, in tutto l'affresco delle due volte, non si sta descrivendo o narrando qualcosa, farlo significherebbe manipolare il messaggio del *Genesi* in una illecita "traduzione". Tenere separati i due approcci rende invece ambedue rappresentabili e conviventi, sia nella forma della tradizione narrativa e simbolica presente nella Cappella di Thomas Becket, sia nella elaborazione di una interpretazione del mondo fisico che, in modo logico-razionale, narra il loro meccanico ed inesorabile destino temporale. Non vale quindi tentare di richiamare modelli precedenti o cercare riferimenti nelle fonti o in parallele rappresentazioni, perché nella cripta di

Anagni davvero si dispiega sotto i nostri occhi un unicum che scaturisce dalla presenza e dalla lettura unitaria delle due rappresentazioni. È il momento storico, inteso come storia intellettuale e culturale della Chiesa, in cui la crisi politica e religiosa di questi anni mostra la sua più profonda manifestazione. L'apertura ad ipotesi, schemi interpretativi, riflessioni sul testo biblico dichiara apertamente i termini di un dibattito nuovo in cui però non si mostra una conclusione definitiva ma si tenta di cercare una interna armonia ricombinando gli elementi precedenti in forme nuove e in perfetta coerenza con l'intero disegno teologico descritto dal resto degli affreschi. È quindi un tentativo, metaforicamente immaginato come l'armonia delle qualità degli elementi naturali, che suggerisca un accoglimento degli opposti in nome di una superiore cornice che li raccolga entrambi. Il racconto del *Genesi* e la sua spiegazione fisica non sono che i due poli estranei solo per chi non è in grado di ricondurli ambedue alla superiore *ratio* teologica che li guida.

Lorenzo Cappelletti ha sottolineato questa movenza tipica di tutto l'affresco della cripta descrivendo il ciclo biblico dell'arca. Il viaggio dell'arca, dalla iniziale sconfitta di Israele contro i filistei si conclude con la creazione di un nuovo sacerdozio, quello di Samuele, che nomina il re, il nuovo capo politico, nella figura di Saul. Riflettendo su questa parte della narrazione giunge così alla conclusione che si enuncia qui un principio al centro del dibattito di quel tempo sul rapporto tra potere spirituale e temporale che domina questi anni cruciali della storia dell'Europa ma, aggiunge, citando Michele Maccarrone, che non vi sia una prevalenza dell'uno o dell'altro: «La superiorità di Innocenzo si distingue nettamente dalla supremazia dello spirituale che già alcuni tenevano e sarà formulata poi nel sistema ierocratico».²¹ L'affresco mostra gli opposti: parte dalla tragedia del popolo di Israele con la morte di Eli e la perdita dell'arca fino alla generazione del nuovo principio ed origine spirituale del regno politico, una nuova alleanza, come la metafora del nuovo sacerdozio in Cristo che avrà, nel racconto degli affreschi, la riconquista da parte di Israele, con la battaglia di Masphat, del suo simbolo rigenerato. L'intera narrazione storica richiama ancora la presenza di una trasformazione, di un mutamento della natura degli eventi sotto la piena volontà divina. È la natura del rapporto tra potere spirituale e potere temporale che ha preso una nuova luce e da questa scaturisce il significato espresso dalla conclusione nel disegno divino: il ciclo dell'Apocalisse. Che la stessa atmosfera di apertura e discussione di differenti strade lasciate aperte – e quindi non destinate ad una conclusione – si ritrovi anche nella descrizione fisica del mondo materiale rispetto alla tradizionale interpretazione della creazione del messaggio e del racconto del *Genesi* sembra quindi molto più sensato se lo si confronta con il contenuto proprio del racconto delle altre volte della cripta. E spinge l'osservatore verso la ricerca di un senso che deve trovare nelle altre parti dell'affresco il luogo delle risposte.

Appare così molto interessante ricordare che questi due argomenti narrativi (*Genesi ed offerta di Abramo a Melchisedek*, simbolo del nuovo sacerdozio) siano presenti, con una diversa rappresentazione e descrizione pittorica, sia nella cripta maggiore che nell'oratorio di Thomas Becket. Ve ne è una terza, una similitudine iconologica del martirio di Magno, il patrono della città, rappresentato in modo molto vicino a quello di Thomas Becket. Ma questo non fa che confermare una lettura attenta dei due monumenti utile alla loro reciproca comprensione. La volta I può apparire così molto più sintetica della volta II ma perché ad essa viene assegnata la premessa logica dell'esposizione del mondo fisico che riguarda qui la centralità dell'uomo a cui il progetto dell'intero ciclo degli affreschi assegna la funzione prevalente: da corpo fisico,

²¹ L. Cappelletti, *Gli Affreschi della Cripta anagnina*, p. 96. «Una vicenda che dal punto di vista della lettera era tutta interna al Vecchio consentiva infatti, con le risorse inesauribili della tipologia, di esprimere il passaggio dal sacerdozio e dal regno dell'Antica alleanza al sacerdozio e al regno della Nuova e il loro reciproco rapporto: problema teologico centrale della massima attualità a cavallo di XII e XIII secolo».

ad attore storico sino alla rivelazione della sua natura divina alla fine dei tempi. Il vero protagonista è questa immersione dell'essere umano nel divenire dello spazio e del tempo. Si nota qui, ma solo incidentalmente, come la figura apocalittica dell'Antico dei giorni, simbolo dell'eternità di Dio, assuma un ruolo centrale ed estremamente rilevante nella disposizione delle figure del ciclo apocalittico. Gli affreschi suggeriscono poi che vi sia anche una differente gerarchia di lettura in cui nella volta iniziale del percorso si richiami genericamente uno schema che ha poi bisogno della volta II per essere compreso in un movimento che torna quindi alla precedente e ne rappresenta il suo senso finale.²²

Se la lettura fosse corretta, dovremmo allora trovare in questa «prima pagina del manoscritto» come ebbe a definirla Toesca, anche il legame tra le due immagini del *Genesi*. Dove questa nuova rappresentazione presenti alcune tracce che la connetta al racconto biblico tradizionale. Nella parete della volta I vi è, in effetti, una figura che può ricondurci a questo significato. L'affresco soffre di una distruzione ancora più evidente della volta (fig. 7). Il tempo e l'incuria degli uomini hanno parzialmente cancellato le figure ma le tracce che rimangono sono comunque significative. Si osservano quattro personaggi, due a destra e due a sinistra, molto simili nelle vesti e nell'atteggiamento ad Ippocrate e Galeno della volta II.



Figura 7: Profeti nella parete I.

Fonte: L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina*.

Portano in effetti le stesse vesti, hanno il medesimo copricapo e addirittura la gestualità appare identica. Il giovane studioso a destra compie lo stesso gesto dell'anziano Ippocrate nell'affresco successivo e quindi fa immaginare anche qui una discussione o una esposizione di alcuni testi che sono osservabili nelle mani dei personaggi anche se deteriorati e illeggibili. Si tratta quindi di sapienti, segno evidente che l'equivalenza narrativa tra le due pareti, è tracciata come per le volte. In posizione elevata a questa sequenza emerge una quinta figura, irriconoscibile, ma posta in posizione più elevata che tiene anch'essa tra le mani un volume nell'atto di insegnare e spiegare. La veste appare molto differente e il restauro ha evidenziato un lungo pallio indossato ed anche un nimbo attorno alla testa, simbolo della sua sacralità. Evidentemente siamo di fronte

²² Su questo è utile ricordare qui le considerazioni di Cappelletti sul ciclo dell'arca: «Esse sono da leggere tipologicamente. E sono da leggere tipologicamente non solo nel loro complesso, ma anche come individualità concluse», *ivi*, p. 82.

ad una figura che sta all'inizio, come premessa all'insieme della narrazione e non è certamente una figura pagana.

Non possiamo e non vogliamo fare ipotesi su chi sia il personaggio ma questa figura ci suggerisce e suggerisce all'osservatore che la causa efficiente che, insieme alla materia presiede alla formazione del mondo fisico, non sia nel mondo naturale e che abbia invece una origine differente. Se la causa efficiente è identificata con Dio la minuta descrizione del mondo fisico delle due Volte serve quindi ad uno scopo che non è scientifico ma che appartiene all'economia narrativa del carattere sacro della cripta: la trasformazione del corpo materiale in uno strumento di Dio attraverso l'itinerario tracciato dalla storia sino alla fine dei tempi. I critici hanno individuato in questa rappresentazione della parete 1 la descrizione del mondo dominato dalla armoniosa costruzione degli elementi e la necessità di mostrarne la causa efficiente: individuare la cornice teologica necessaria. Cappelletti la individua in via ipotetica con Abramo, altri hanno indicato questa figura con Mosè. In realtà vi è concordia nel ritenere che la prevalenza del suo status e la mancanza di ogni altro riferimento teologico-religioso nella creazione degli affreschi delle due volte, sia comunque sufficiente per avvertire l'osservatore che non siamo all'interno di una esposizione scientifico-didascalica ma parte di un insieme più vasto che è teologico e religioso. Il fatto poi che inizialmente questo elemento sia solo accennato o rappresentato in modo sintetico non deve stupire. Queste volte sono solo l'inizio del percorso che si concluderà concettualmente nell'insieme dello sviluppo degli affreschi e, in particolare, nella serie delle volte e delle pareti che ne forma il suo ciclo conclusivo e cioè la fine dei tempi del mondo naturale e il senso di quest'ultimo illuminato dal racconto dell'*Apocalisse*.

Prima di iniziare la tappa che ci porterà alla conclusione dobbiamo aggiungere, per completezza, che questa sintetica presenza del divino è richiamata anche nella parete 2 dove, al di sopra dei dipinti dei fisici, è presente il menisco divino che richiama simbolicamente la rappresentazione tradizionale del *Genesi* nella figura ben più descrittiva del Creatore dipinta nell'oratorio di Becket pochi metri più in là. Questi dettagli sollecitano l'osservatore a cercare altrove il senso di tutto ciò e, per farlo, dobbiamo utilizzare, come guida autorevole, ancora il testo di Teodorico di Chartres a commento del *Genesi* che identifica nella creazione del mondo reale quattro cause.²³ La causa efficiente rappresentata da Dio, la causa formale che è la voce, il *logos* che ha dato forma alla proporzione degli elementi e quindi ha realizzato quella dinamica proporzione di cui abbiamo fornito ampia descrizione e la causa finale e cioè la bontà di Dio che assicura al disegno della creazione la sua volontà del bene. Teodorico identifica nelle tre figure della trinità questa dinamica creativa che, agendo sulla realtà materiale, ne crea l'armonia e la sua costante presenza.

4. Conclusioni

La premessa sintetica delle volte I e II ha quindi il suo significato teologico dispiegato nelle due volte parallele ad esse che sono evocate nella cripta nel ciclo dell'*Apocalisse*. Nella volta corrispondente alla creazione degli elementi dell'universo nel *Genesi*, corrisponde, in questa sezione, alla volta XV con la *Rappresentazione del Cristo* (fig. 8), mentre la volta II ha come parallela rappresentazione del suo senso nella volta XVI, dopo la successiva volta XIII che

²³ Teodorico di Chartres, *Tractatus de sex dierum operibus*, 3, 50, p. 556. Nel testo del *Tractatum*, Teodorico identifica le quattro cause della costruzione fisica del mondo: «in materia igitur que est quator elementa operator summa Trinitas ipsa materia creando in hoc quod est efficiente causa: creata informando et disponendo in eo quod est formali causa: informatam et dispositam diligendo et gubernando in eo quod est finali causa». Le altre cause oltre la materia sono quella efficiente, formale e finale che Teodorico identifica nel Padre, nel Figlio e nello Spirito Santo: «Nam Pater est efficiente causa Filius uero formali Spiritus Sanctus finalis quattro uero elementa materialis».

descrive nel mondo della storia, la *morte di Eli* (il vecchio sacerdozio) e *la perdita dell'arca* da parte di Israele che dà inizio al ciclo biblico di Samuele. Nella volta XVI (figura 9) è la *rappresentazione dello Spirito Santo* sotto la forma della sua discesa.²⁴ Le due volte, XV e XVI, sono dipinte dalla mano dello stesso Maestro che ha composto le prime due e quindi coeve e forniscono il senso della cornice teologica finalmente dispiegata che presiede alla creazione del mondo materiale e ne spiega anche la ripetizione nelle volte del ciclo apocalittico.



Figura 8: Volta XVI.

Fonte: L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina*.

Il fatto che siano staccate nello spazio ed apparentemente lontane richiama, ancora, la multidimensionalità di quest'opera e la capacità di raccogliere il suo senso profondo attraverso il tempo e il movimento dell'osservatore nel suo percorso tra gli affreschi. Sottolinea quindi che il movimento, la dinamica, lo scorrere temporale non è senza un significato. Il suo significato è racchiuso nella narrazione nel momento della fine dello spazio e del tempo così come le volte I e II ne avevano mostrato la creazione. Toesca ha suggerito, lo ricordavamo, che ciò di cui si parla qui è una vicenda di corpi. Quanto questo elemento sia essenziale ed originale nella riflessione del Medioevo, ed anzi lo caratterizza sin dai primi secoli e lo distingue dal mondo pagano, lo sottolinea uno dei più sensibili studiosi di questo delicato passaggio identificando proprio nei nuovi sacerdoti e nei monaci il simbolo stesso di questa trasformazione:

²⁴ L. Cappelletti (*Gli Affreschi della Cripta anagnina*, p. 300) definisce questa volta come «Il mistero di Cristo, nato, morto, risorto ed asceso al cielo». Quindi la definizione più simbolica della natura del figlio di Dio e la volta XVI come «La discesa dello Spirito Santo», la presenza della volontà di Dio nel divenire dei tempi. Il contenuto della volta XIV fu distrutto per la sistemazione di un altare nel XVIII secolo e questo ci impedisce per sempre di avere un riscontro completo di questa lettura “trasversale” della cripta.

I monaci venivano considerati gli eredi dei martiri e gli imitatori di Cristo. Ciò significava che essi rappresentavano il corpo umano al culmine della sua afflizione e, insieme, della sua esaltazione. (...) Il monaco si poneva dinanzi alla sovrachante maestà di Dio come dinanzi ai potenti della terra si ponevano i poveri, creature piegate e dipendenti dalla sua clemenza 'perché è con la mancanza di ogni potere che l'uomo ha accesso al potere di Dio.²⁵

La capacità di poter descrivere su differenti piani di lettura sia di tipo filosofico-scientifico che teologico, illustra l'introduzione di una nuova dimensione culturale. In più, l'idea di rappresentare, non secondo l'ordine classico – apologetico della Bibbia ma con nuovi strumenti culturali – ci aiuta a comprendere la complessità dell'intelligenza ed anche la raffinatezza culturale degli uomini di quel tempo. Nella cripta di Anagni si introduce, così, anche una nuova modalità di rappresentazione visiva, un tentativo di rendere disponibile questo dibattito alla fede ed alla partecipazione religiosa.

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email:
redazione.giornaledistoria@gmail.com

²⁵ P. Brown, *Il filosofo e il monaco*, in A. Giardina, A. Schiavone, *Storia di Roma*, Torino, Einaudi, 1999, p. 669.