

politica
di un emblema

MEDIO EVO

Una immagine assunta a paradigma del cambiamento nella mentalità ecclesiastica, al tempo della riforma di Alessandro II: «L'uomo con la borsa al collo», di Giuliano Milani per Viella

Inferno con al centro dannato con borse appese al collo e alle spalle, Fornovo di Taro, Santa Maria Assunta (facciata)

di LUCA FIORENTINI

Racconta il domenicano Etienne de Bourbon che nel 1240 un usuraio di Digione dispose di sposarsi presso la chiesa di Notre-Dame. Pochi istanti prima di accedere al tempio, costui fu ucciso da una statua di pietra staccatasi all'improvviso dal portale. A schiacciarlo fu l'immagine scolpita di un uomo «con la borsa», ossia di un usuraio, effigiato «nell'atto di essere trascinato all'inferno dal diavolo». Così, conclude il predicatore, «l'usuraio di pietra esclude dalla chiesa quello vivente che i preti non escludevano».

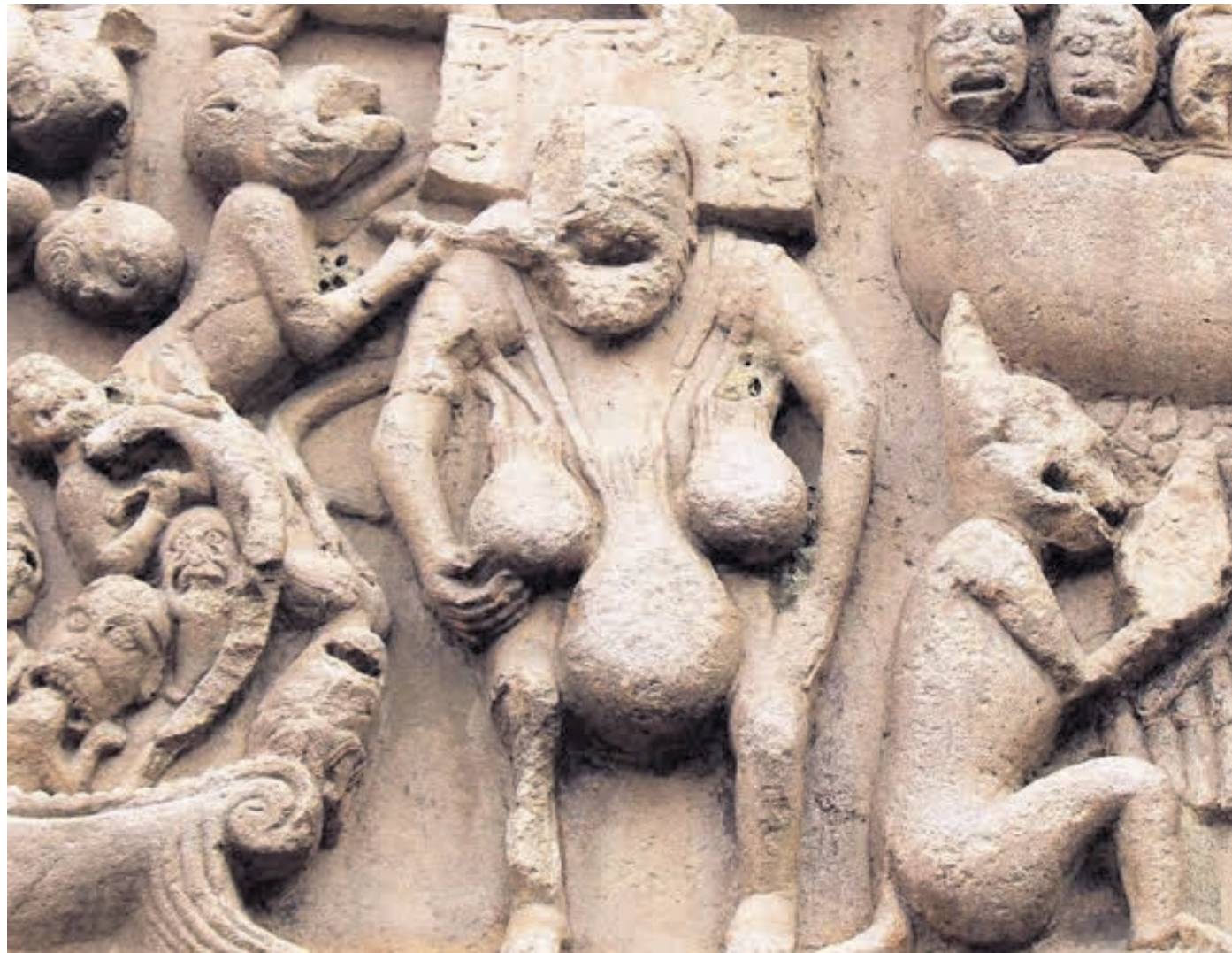
In questo *exemplum* è stato riconosciuto il riverbero di una mentalità diffusa presso la Chiesa dell'epoca. La condanna del prestito a interesse mostrerebbe inoltre la sostanziale incompatibilità tra religione medievale ed economia moderna: un'incompatibilità che Jacques Le Goff ritenne di poter giudicare all'origine della lentezza con cui in Europa venne ad affermarsi una società di mercato basata sul denaro.

Un conflitto in scena

Che il quadro sia però più complesso, è suggerito da un recente studio di Giuliano Milani, *L'uomo con la borsa al collo* Genealogia e uso di un'immagine medievale (Viella, pp. 294, € 30,00), nel quale il pensiero economico della Chiesa è esaminato, come da titolo, attraverso la storia di un'immagine: quella appunto dell'uomo con la borsa al collo, evocata anche nell'aneddoto riassunto in apertura. Quali significati esprime questa immagine? A quale funzione assolve, e in quali contesti?

Ritorniamo all'*exemplum* del frate domenicano. Anzitutto, è facile osservare che nel racconto viene messo in scena un conflitto: la provvidenziale caduta della statua impedisce il compimento di un'azione che i «preti» digionesi avrebbero tollerato. La chiesa di Notre-Dame era strettamente legata alle istituzioni cittadine, tanto che il consiglio comunale si riuniva tra le sue mura. L'accusa che soggiace all'aneddoto sembra perciò indirizzarsi contro chi reggeva le sorti della città a discapito di altri gruppi di potere, quali ad

L'avidità dei laici a misura degli interessi della Chiesa



esempio i duchi, a cui l'ordine domenicano era politicamente prosimo; e al contempo contro il clero parrocchiale, che ai rappresentanti del comune forniva supporto ricevendone in cambio favori economici. Così ripensata, la novella perde «l'aspetto teleologico di un conflitto tra i difensori del vecchio e i portatori del nuovo» per acquisire quello, più sottile, di uno scontro tra forze politiche concorrenti. Stando alla ricostruzione di Milani, la natura per così

dire fluida delle accuse formulate dalla Chiesa circa l'uso improprio del denaro appartiene alle origini stesse dell'impiego politico della raffigurazione dell'uomo con la borsa al collo.

Fin dalle sue prime occorrenze, l'immagine serve a rappresentare l'avarico, colui che accumula ricchezze indotto dalla cupidigia. Ma è nell'Europa della metà dell'XI secolo, all'epoca della riforma della Chiesa promossa da Alessandro II, che la stessa imma-

gine inizia a circolare per individuare un nemico preciso: il cattivo amministratore dei beni comuni. L'analisi degli usi normativi dell'immagine permette di chiarire – così Milani – che l'ideologia che distingueva i buoni dai cattivi ricchi fu edificata in un momento in cui la Chiesa entrava prepotentemente nel mondo degli affari «come istituzione strutturata e gerarchica, ritrovandosi in competizione con altri poteri».

Secondo la retorica riformista,

Nell'Europa di metà dell'XI secolo, il nemico non è più l'avarico, bensì il cattivo amministratore dei beni comuni

i cattivi amministratori delle ricchezze erano quei laici che attendevano all'autonomia della Chiesa partecipando alla gestione dei suoi beni. Le attività mercantili, tra cui il prestito a interesse, non erano considerate riprovevoli in sé: i guadagni eccessivi potevano sempre essere espiati tramite le elemosine. L'essenziale era che l'avidità dei laici non travalicasse il perimetro degli scambi «leciti», cioè estranei allo spazio di azione della Chiesa. In caso di trasgressione, la reazione poteva essere l'anatema, la più radicale delle maledizioni.

Nell'XI secolo, la moltiplicazione delle scomuniche e la diffusione dell'immagine dell'uomo con la borsa al collo procedettero assieme. E non è escluso che le misure punitive fossero comminate tramite rituali svolti proprio nei pressi dei luoghi in cui erano effigiati i nemici della «nuova» Chiesa, capitelli scolpiti con le immagini di usurai e simoniaci.

Il concreto potere giuridico affidato all'iconografia dell'uomo con la borsa al collo è evidentissimo anche nel contesto dei primi comuni guelfi retti dal «Popolo», ossia dagli iscritti alle corporazioni che non facevano parte dell'aristocrazia dei *milites*. Gruppo politico sostanzialmente nuovo, il Popolo si appropriò di questa immagine per legittimarsi: il che avverrà, ancora una volta, attraverso l'individuazione di un nemico.

Lo schema di Digione

I casi di Mantova e di Brescia (metà del XIII secolo), accuratamente analizzati da Milani, appaiono emblematici. A essere ritratti sulle mura dei palazzi comunali come avidi attentatori del bene comune sono i cavalieri confluiti pochi anni prima sul fronte imperiale. Da un certo punto di vista, lo schema di Digione si ripete. Se ne evince che la costituzione di nuovi ordini politici non implicava un effettivo ripensamento dei modi di amministrazione delle risorse, ma piuttosto una ricalibratura della retorica che all'impiego delle risorse si accompagnava. E non sfugge che la «moralizzazione» del discorso economico era, anche ai quei tempi, strumento tipico dei gruppi di potere privi di una consolidata tradizione ideologica: dunque, per così dire, più esposti alla coscienza della propria fragilità.

SILVIA RONCHEY, «LA CATTEDRALE SOMMERSA», RIZZOLI

Verso Bisanzio, dove le immagini sono l'interfaccia tra visibile e invisibile

di FRANCESCO LUBIAN

Si apre nel segno della mezzaluna, simbolo del sultano Mehmet II tuttora campeggiante insieme alla stella al centro della bandiera turca, l'ultimo libro di Silvia Ronchey, *La cattedrale sommersa* Alla ricerca del sacro perduto (Rizzoli «Saggi», pp. 256, € 19,00), che raccoglie e rielabora venticinque articoli apparsi fra 2014 e 2017 sul *Repubblica*.

Già la genealogia di quest'immagine, che rimanda insieme ad Artemide e alla Vergine, pro-

tettrici della Bisanzio pagana e cristiana, intrecciandosi con la leggenda relativa all'eclissi di luna registrata in città durante l'assedio ottomano del maggio 1453, basta a illustrare i tratti dell'Oriente caro all'autrice, docente di Civiltà bizantina: essenzialmente un campo di tensione, in cui da più di un millennio convergono – per convivere o deflagrare – almeno tre culture, quella classica, bizantina-cristiana e islamica.

Paradossale emblema di tale sincretismo è lo stesso Cristo: il giovane falegname ebreo Yeoshua, «un punto minuscolo nel mare di parole del-

la letteratura antica», si sovrappone a Mitra, a Dioniso, al *sufi* indiano Yuz Asaf e allo stesso Buddha, mentre per converso l'assimilazione cristiana di Sidharta, che ancora compare come santo nel Martirologio Romano del 1583, avvenne soprattutto attraverso il *Romanzo di Barlaam e Ioasaf*.

Attraverso percorsi altrettanto tortuosi, sarà invece l'icoma a esercitare un decisivo impulso sullo sviluppo dell'astrattismo novecentesco, conducendo fino alle repliche seriali di Andy Warhol e al blu «inconfondibilmente bizantino» di Yves Klein. Già al termine delle lotte

iconoclaste, a Bisanzio le immagini sacre avevano infatti perduto ogni ambizione realistica, assumendo piuttosto lo *status* di interfaccia fra il visibile e l'invisibile, di «prototipi della figura umana trasfigurata» (così Trubeckoj).

L'Oriente della tradizione come prodromo di quello della rivoluzione, dunque; e del resto anche Hugo Ball, nella sua sorprendente fase post-dadaista, scriveva che il socialista e il mistico bizantino sono accomunati almeno da una cosa, il desiderio di abbandonare la cultura borghese alla sua decadenza.

È la minaccia dell'Isis ad aver restituito all'attualità molti dei luoghi citati nel libro, che è anche una sorta di carta termografica da cui emergono i nodi culturalmente e politicamente più significativi del Vicino Oriente. La comparazione storica scongiura però i rischi di

troppo comodi parallelismi: se infatti il monastero di Santa Caterina sul Sinai, da tempo minacciato dai fondamentalisti, era considerato venerabile dallo stesso Maometto, la distruzione dei Buddha di Bamiyan e delle statue del museo di Mosul trova il suo precedente più prossimo non tanto nell'aniconismo islamico, quanto nel sacco crociato di Bisanzio del 1204, descritto in pagine drammatiche da Niceta Coniata; e del resto lo stesso terrore in *full-HD* dei videoproclami dello Stato islamico ha molto poco di orientale, costruito com'è a misura del pubblico occidentale abituato agli stilemi dell'*horror movie*.

Il luogo per eccellenza dell'incontro fra Oriente e Occidente rimane la città dai tre nomi, Bisanzio-Costantinopoli-Istanbul: la sua immagine «lunare e femminile» palpita ovun-

que nel libro, anche quando il suo nome appare solo di sfuggita, come nelle scarse note del diario di Patrick Leigh Fermor, che pure ne aveva fatto la meta del viaggio attraverso l'Europa degli anni Trenta che egli impiegherà tutta la vita a raccontare.

L'Occidente, non solo quello postmoderno per il quale il passato è ormai indistinguibile dalla sua ibridazione messa in scena da *Game of Thrones*, è stato spesso incapace di riconoscere l'autentico volto dell'Oriente, da un lato proiettandovi i suoi stessi mali e dall'altro cercando in esso le vie del loro riscatto; indagando «il passato con gli occhi del presente e il presente con gli occhi del passato», Silvia Ronchey guida i lettori alla decifrazione dei rintocchi della *cattedrale engloutie* (il titolo è debitore di Debussy), ricostruendo frammenti di una storia che, da sempre, è anche la nostra.