

La bellezza condannata, la bellezza ritrovata

Estetica e conoscenza di sé in Bernardo di Chiaravalle

FRANCESCA CARRARO

Chi entra in una abbazia cistercense difficilmente prova indifferenza di fronte all'ambiente che gli si presenta: vi si trova il chiostro centrale quadrato, circondato da una galleria sostenuta da colonne e un susseguirsi di vani nudi ma squisitamente proporzionati che parlano di giornate intense scandite dalle liturgie e dal lavoro.

La chiesa, a cui si accede dall'interno del monastero o da porticine decentrate, nella sua assoluta nudità, è ancora più suggestiva. Anche la luce che filtra dalle semplici vetrate in grisaglia sembra partecipare dell'ordine perfetto che regna in quel luogo: scomposta in fasci sottili valorizza i profili puri dei solidi pilastri, le modanature essenziali, i colori naturali dei materiali da costruzione.

Solo un crocifisso di legno, unico ornamento nella casa del monaco, guarda dall'altare quell'ambiente nudo e silenzioso, le cui misure sembrano essere state tracciate dall'angelo con la canna d'oro del libro dell'Apocalisse.

Risulta sconcertante il paragone tra le mura spoglie dei piccoli monasteri cistercensi e i coevi splendori delle abbazie cluniacensi in cui è bene accetta la presenza di oro e gioielli, di paramenti preziosi, e di una esuberanza decorativa e simbolica che i Cistercensi, al contrario, condannano decisamente.

Tale differenza stilistica non vuol essere altro che un segno. Viene da chiedersi "un segno di cosa? Cosa c'è dietro, cosa c'è dentro?"

Non è solo una questione di gusto, di possibilità economiche, e di sensibilità più o meno spiccata nei confronti dell'arte. La ragione dell'atteggiamento dei Cistercensi riguardo all'arte e alla bellezza si può trovare nella scelta di vita dell'Ordine, nella ricerca della povertà, del silenzio, dell'umiltà.

Bernardo di Chiaravalle e l'arte monastica

Quella Cistercense è una storia che parte da lontano: comincia nel 1075, a Molesme, nel Langres, dove san Roberto, cercando solitudine e vita perfetta, aveva fondato un monastero. La nuova fondazione però si era rapidamente arricchita e popolata e si erano ripresentati tutti quei problemi amministrativi e

disciplinari da cui Roberto era inizialmente fuggito. Sempre alla ricerca di perfezione, di purezza e di vita eremitica l'abate, nel 1098, lasciò l'ormai ricca Molesme e con pochi monaci si ritirò in un luogo impraticabile e disabitato e fondò il primo nucleo di Cîteaux. Il Sinodo di Port-d'Anselles dopo un solo anno lo richiamò a Molesme. Gli succedettero alla guida di Cîteaux prima Alberico e poi Stefano Harding.

Bernardo entra a Cîteaux, come novizio, intorno al 1113, all'età di ventitré anni. Al suo arrivo, dunque, l'Ordine, benché giovane, è già consolidato e le linee direttive sono già state stabilite. Già la prima stesura dei *Capitoli* contiene indicazioni precise riguardo all'ornamentazione delle chiese monastiche, in cui doveva essere bandita ogni ostentazione di lusso.

Bernardo, quindi, quando nell'*Apologia all'abate Guglielmo* parla delle espressioni artistiche che non si addicono ai chiostri e che dovrebbero essere bandite dai complessi monastici (con accenti a volte così energici da poter essere fraintesi), non lo fa in nome di un suo non ben definito disprezzo per l'arte, di un sua insensibilità alla bellezza, ma per richiamare al ben più alto ideale del rispetto della Regola monastica, dell'aderenza ad una scelta di vita precisa. Le sue idee rispetto all'arte non sono rivoluzionarie come alcuni hanno creduto, non lo portano a discostarsi minimamente dalla tradizione già solida dell'Ordine, che aveva fatto della sobrietà di vita uno dei suoi caratteri distintivi. Bernardo non fa altro che difendere gli ideali della riforma monastica.

Quando alla sua insensibilità per la bellezza artistica, si può affermare che è frutto di una lettura scorretta della sua opera e di una interpretazione altrettanto errata del suo pensiero. Le parole con cui il santo descrive la magnificenza delle chiese cluniacensi, gli affreschi, i lampadari risplendenti più per i gioielli che per le fiamme dei ceri, la mirabile cesellatura degli alti candelabri, i vivaci colori delle statue, i pavimenti istoriati, e la varietà di espressioni con cui dipinge le rappresentazioni simboliche e mostruose sui capitelli dei chiostri, non possono essere certamente state scritte da un uomo insensibile alla bellezza. La finezza descrittiva rivela un'attenzione piena di apprezzamento e un sicuro gusto personale. Allora perché la rinuncia all'arte?

Dietro questa rinuncia non vi è solo un motivo etico, la scelta di essere poveri tra i poveri, il non voler sfruttare il sudore altrui; non vi è solo il desiderio di distinguersi da altri ordini che rivestivano l'uso del lusso liturgico di significati metafisici e teologici.

Il motivo della scelta artistica cistercense è principalmente teologico.

Il silenzio decorativo, la solennità della pietra nuda, sono un'amplificazione delle veglie, dei digiuni e delle fatiche nel corpo del monaco. La meditazione interiore e la manifestazione esteriore sono perfettamente coerenti.

Bernardo, nell'*Apologia*, afferma che i monaci, coloro che sono usciti dal popolo, allo scopo di guadagnare Cristo, hanno abbandonato tutte le cose preziose e belle, hanno "stimato sterco tutte le cose che splendono di bellezza, che

carezzano l'orecchio con la dolcezza dei suoni, che odorano soave, che gustano dolce, che piacciono al tatto, e tutto ciò insomma che accarezza il corpo". La rinuncia alla bellezza terrena, sensibile, è vissuta dal monaco come atto di suprema rinuncia al mondo, alla carne, a se stesso.

È soltanto il monaco ad essere chiamato a privarsene. Egli distingue tra gli uomini spirituali e gli uomini carnali: agli uni, i monaci, è richiesta la povertà e la nudità totale, il silenzio dei sensi, per giungere a Dio; gli altri, i laici, invece sono invitati a servirsi dell'espressione artistica per educarsi alle verità di fede e per conoscere le Sacre Scritture attraverso le immagini, *Biblia pauperum*, come prescriveva il Sinodo di Arras (1025).

Bernardo non disconosce il valore della bellezza, né mette in dubbio che si ornino le chiese per meglio rendere lode a Dio, ma il monaco che ha lasciato il mondo per darsi alla povertà più totale, anche a quella dei sensi, non deve cercare nel diletto della bellezza la strada per arrivare a Dio. Ciò che è ammissibile ed auspicabile, a scopo pedagogico, in una chiesa vescovile, responsabile della cura d'anime, è assolutamente da bandire dal monastero contemplativo, in cui i monaci sono chiamati a salire verso Dio senza mediazioni di sorta.

Estetica e conoscenza di sé

In molte delle sue opere, da quelle dei primi anni a quelle della maturità, Bernardo mette in evidenza un concetto che permette di dare una spiegazione della sua visione riguardo all'arte e agli ornamenti esteriori: la conoscenza di sé. La meditazione su di sé compiuta nei chiostrici cistercensi è un esercizio spirituale totale, che investe tutta l'esistenza: è, per usare le sue parole, un'arte di vita.

Può apparire paradossale che proprio una conoscenza stia alla base della mistica di Bernardo, il quale, in altri contesti, disprezza la scienza come portatrice di vanagloria e di avidità. Tuttavia se l'uomo utilizza le sue facoltà intellettuali per approfondire la sua capacità di penetrazione dei dati della fede, allo scopo di amare meglio Dio, la sua ricerca si fa feconda, non più vuota speculazione ma preghiera. Nel *De gradibus humilitatis et superbiae* (1123 circa), allo scopo di approfondire e chiarire i concetti espressi da san Benedetto nella Regola, mette in relazione la conoscenza di sé con il concetto chiave del monachesimo benedettino: l'umiltà. La vera conoscenza di sé, del limite umano e dell'umana capacità si attua, infatti, nell'umiltà. Nel *De diligendo Deo*, opera scritta tra il 1125 e il 1141, ritorna sulla necessità della conoscenza di sé. Mentre spiega che Dio deve essere amato dagli uomini anche perché lo ha meritato, egli enumera i beni che Dio ha messo a disposizione dell'umanità. Parte dai beni più comuni e concreti, come la luce e il cibo, ma termina con una ammonizione: l'uomo deve ricercare i beni superiori, quelli dell'anima, cioè la dignità, la libertà, la scienza riconosciuta come dono, e la virtù. Tuttavia, per

essere in grado di attingere pienamente e coscientemente a questi beni spirituali, l'uomo deve guardare nel suo cuore, deve conoscersi: è necessario che l'uomo prenda coscienza della sua grandezza spirituale per metterla a frutto, ma è altrettanto necessario che riconosca di averla ricevuta.

Solo se l'uomo conosce veramente se stesso e prende coscienza del proprio limite saprà riconoscere nella sua grandezza un riflesso della grandezza dell'amore divino e di conseguenza sarà portato ad amare Dio.

L'ignoranza di sé è considerata da Bernardo una condizione estremamente pericolosa per la salvezza. Egli rintraccia nella Bibbia una serie di personaggi vittime della loro ignoranza di sé. Il peccato di Adamo è da imputare alla mancanza di indagine su di sé: pur nella sua condizione di privilegio, di vicinanza a Dio, Adamo non comprese la sua natura, e ciò lo portò a cambiare la gloria della sua somiglianza con Dio con quella di una bestia gregaria, senza ragione né discernimento. Anche la sposa del *Cantico dei Cantici*, secondo Bernardo, per aver dato prova di non conoscersi, viene minacciata dallo Sposo di una terribile punizione. Con le stesse parole di un padrone adirato con il suo servo, con un secco «Esci», lo Sposo condanna la sua diletta, che ha dimenticato la sua stessa nobiltà, a seguire il gregge per ultima, la punisce allontanandola dalla familiarità con le cose divine, la manda a pascolare i capretti, interpretati da Bernardo come i simboli del peccato, i sensi del corpo, attraverso i quali il peccato si è fatto strada nell'anima.

Bernardo dà una sorta di giustificazione per la sua insistenza sulla conoscenza di sé affermando che la ragione per cui vuole che l'anima conosca se stessa prima di ogni altra cosa, è una ragione di utilità e di ordine: di utilità poiché la conoscenza dell'anima non induce vanagloria, anzi, dispone all'umiltà ed è una valida premessa all'edificazione spirituale, di ordine perché l'essenza della propria esistenza è l'oggetto di interesse primario per l'uomo. Se l'uomo sarà in grado di guardare in se stesso con onestà, senza distogliere lo sguardo e senza lasciarsi distrarre, si troverà in quella che chiama "regione della dissomiglianza". Con questa espressione Bernardo intende porre in evidenza la lontananza dell'uomo da Dio, la divergenza dell'immagine dell'anima umana da quella divina. Nella regione della dissomiglianza l'anima è messa di fronte alla propria miseria, e questo conduce naturalmente alla conversione e alla salvezza.

L'insistenza sulla conoscenza di sé appare un motivo importante nella spiegazione dell'atteggiamento dei Cistercensi, e di Bernardo in particolare, nei confronti dell'arte monastica. Una spiritualità tutta volta all'interno, concentrata nello scandagliare i più insondabili misteri dell'animo umano, era incompatibile con la contemplazione di qualcosa di estraneo all'interiorità, come poteva accadere in un chiostro dai capitelli scolpiti o in una chiesa dalla decorazione accattivante.

Appare chiaramente come la dottrina teologica che regola la vita del monastero ed occupa i pensieri dei monaci influisca anche sugli ambienti che i Ci-

stercensi abitano: la nudità dello spazio in cui l'occhio vaga senza che un particolare lo catturi e lo costringa a soffermarsi, sviando l'attenzione, risulta di aiuto alla meditazione.

La curiosità e lo sguardo

La meditazione di Bernardo sulla curiosità è centrale nella comprensione della sua estetica. Egli afferma che la curiosità appartiene naturalmente all'uomo e che una sua connotazione in positivo o in negativo dipenda essenzialmente dall'atteggiamento con cui la si affronta: la curiosità può essere utile quando è al servizio della verità, quando spinge il credente a voler conoscere più intimamente il Verbo, ma mostra il suo volto negativo quando è toccata dal peccato.

La ricerca dell'uomo deve essere volta alla salvezza, tutto ciò che è estraneo al suo perseguimento è inutile e dannoso: voler inseguire una conoscenza che non arricchisca la conoscenza di sé, unica utile alla salvezza, è vana curiosità. Bernardo descrive la tipologia della curiosità nel *De gradibus humilitatis et superbiae* e la pone al primo posto nei gradi della superbia, come a significare che da essa derivano tutti gli altri peccati. La curiosità è "quando con gli occhi e con gli altri sensi si va alla ricerca di ciò che non ci riguarda". Sembra che Bernardo riconosca negli occhi del curioso i sintomi della malattia della sua anima: la curiosità, infatti, viene presentata come una malattia subdola che blocca l'anima nel suo esercizio di indagine su di sé, rendendola negligente ed ignorante, e, al contrario, curiosa nei confronti degli altri. Bernardo offre una serie di esempi di curiosità dall'esito negativo tratti dalla Bibbia: Eva prima di tutti, che posando lo sguardo curioso sull'albero della scienza del bene e del male ha già posto le premesse per il suo peccato. Vi è Lucifero, insaziabilmente curioso per ciò che è necessario rimanga avvolto dal mistero, la cui punizione è l'essere privato della visione di Dio. Racconta inoltre la storia di Dina, figlia di Giacobbe e Lia, sorpresa da un principe pagano mentre si recava al vicino villaggio per guardare le fanciulle forestiere.

È senza dubbio significativa l'insistenza di Bernardo sullo sguardo: i personaggi da lui portati ad esempio di curiosità cadono in disgrazia proprio per non aver saputo governare il loro sguardo. Non è un caso che nella sua opera la parola *oculi* si presenti con una certa frequenza.

Il santo riconosce allo sguardo un potere enorme, sia come indizio della rettitudine dell'individuo (l'incontinenza dello sguardo, si potrebbe dire, è un sintomo di un'anima malata di curiosità), sia come apertura sul mondo che deve essere accuratamente custodita.

La deviazione dello sguardo umano trascina inevitabilmente anche la curiosità, di per sé fondamentalmente neutra, ad essere insana, la proietta all'esterno, la distoglie dagli studi interiori riducendo l'uomo ad ignorare se

stesso. L'instabilità, inoltre, esito della curiosità, allontana dalla pace interiore, favorisce il tormento della cupidigia e spinge alla disobbedienza. Le conseguenze della curiosità sono enumerate e descritte con precisione come se si trattasse dei sintomi di una alterazione patologica. Tuttavia, afferma Bernardo, per ogni malattia vi è un rimedio: per esempio egli oppone alla sete di vana conoscenza il godimento che proviene dalle Sacre Scritture. Già nell'*Apologia* accenna alla possibilità che il monaco venga distratto dalla contemplazione, affermando che di fronte alla bellezza di certe opere d'arte "si prova più gusto a leggere i marmi che i codici e a occupare l'intera giornata ammirando queste immagini che meditando la legge di Dio".

Non bisogna stupirsi quindi del fatto che si faccia della curiosità un argomento alla luce del quale spiegare l'estetica bernardina: la rinuncia a ciò che si fa guardare per la sua bellezza o per la sua varietà formale ha una sorta di valore terapeutico. Allontanare le occasioni di distrazione significa porre i monaci nella condizione più favorevole all'ascesi.

In Bernardo di Chiaravalle coesistono la vocazione dell'asceta e una precisa sensibilità estetica, ma non si può affermare che l'atteggiamento del mistico e quello dell'esteta convivano in totale autonomia. È più esatto stabilire un rapporto di consequenzialità: la sua estetica è influenzata dalla sua teologia. Bernardo, abate e asceta, esorta i suoi monaci a spendere tutta la loro vita nella ricerca dell'unione con Dio, una ricerca che non deve venire meno in alcun aspetto della vita, nemmeno nelle scelte di carattere pratico ed artistico. Il perseguimento del rapporto di amore mistico determina la necessità di un'analisi su di sé che non sopporta ingerenze di elementi che risultino estranei al buon fine di questo esercizio spirituale.

"Scura sono, ma bella"

I *Sermoni sul Cantico dei Cantici* sono l'opera che contiene il maggior numero di riferimenti alla bellezza. Non è una bellezza condannata: al contrario, la bellezza della sposa, l'anima, viene esaltata, amplificata, annunciata con enfasi.

Le caratteristiche fisiche della sposa, le immagini tutte sensuali del *Cantico*, vengono ricondotte da Bernardo ad un senso profondamente spirituale. Il rossore che imporpora le guance della fanciulla dopo il rimprovero dello Sposo sono il segno della sua verecondia che rende la sposa ancora più bella agli occhi dell'Amato. Le guance della sposa sono paragonate a quelle della tortora, uccellino che Bernardo descrive pudico, solitario e casto, e rappresentano i due elementi dell'intenzione dell'anima, cioè l'oggetto dell'intenzione e la causa: solo se entrambi gli elementi sono onesti e retti si può affermare la bellezza del volto. Il collo della sposa è paragonato ad un gioiello per la sua naturale bellezza e rappresenta l'intelletto dell'anima che splende di verità senza

bisogno di artifici e che, anzi, come un monile è degno di adornare l'anima. Gli occhi di colomba della sposa alludono alla sua umiltà, ma sono anche occhi spirituali che le permettono di guardare l'Amato in spirito.

Il passaggio più significativo, tuttavia, è quello in cui spiega il significato della descrizione che la sposa fa di se stessa: dice infatti di sé: "Scura sono, ma bella". Secondo Bernardo in questa affermazione non esiste nulla di contraddittorio: il colore della sposa dipende dal fatto che l'anima, sulla terra, compie un pellegrinaggio faticoso. Egli considera l'esteriorità dei santi che si presentano con un aspetto dimesso e trascurati nell'abito, mentre la loro anima contemplando la gloria di Dio viene trasfigurata da quella stessa gloria. L'anima dei santi può rispondere come la sposa del *Cantico* a coloro che le rimproverano la sua poca cura dell'aspetto esteriore. San Paolo, descritto pallido, macilento, sfinito dalle privazioni e disprezzato dal mondo, appare a Bernardo un degno esempio di questa oscurità esteriore. Le anime dei santi, infatti, sono diventate brune a causa della pratica penitenziale e della carità, che ne hanno mutato il colore come il sole scurisce la pelle.

I Cistercensi si mettono sulle tracce dei santi sdegnando l'ornamento e rifiutando alla loro persona ogni attenzione che non sia strettamente necessaria, e perciò si impegnano a coltivare e ad adornare l'uomo interiore per restituiregli la sua originaria bellezza di creatura ad immagine di Dio. Come i santi, i Cistercensi vanno fieri del loro aspetto trascurato e disprezzabile dagli uomini del mondo. Anche la sposa, lungi dal vergognarsene, si vanta del suo aspetto scuro perché è un'altra occasione per approfondire la sua somiglianza con lo sposo: anch'egli, infatti, si è degnato di rivestirsi dell'oscurità della condizione umana. Bernardo allude alla Passione e allo scempio della carne di Cristo. Colui che il profeta Isaia chiama "uomo dei dolori, che ben conosce il parire... che non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi... stimato come un lebbroso... umiliato" (*Isaia* 53, 2 e ss.) è allo stesso tempo, secondo le parole di Davide, "Il più bello tra i figli dell'uomo" (*Salmo* 44, 3).

Sono questi i concetti che si sottolineano quando si afferma che l'estetica cistercense è un teofania dell'Incarnazione.

È impossibile reperire in Bernardo tracce di un'attenzione alla bellezza che non sia in qualche modo correlata con le virtù cristiane, con l'umiltà, la sapienza, la carità. In questa prospettiva anche la bellezza materiale viene salvata e trasfigurata: non si spiegherebbe altrimenti la quieta bellezza e l'armonica perfezione di linee che contraddistinguono le costruzioni cistercensi, povere e nude ma ricche di echi e significati. Le mura del monastero risultano essere i simboli del lavoro spirituale dei monaci. Come l'anima è condotta alla trasparenza di fronte a Dio, così anche le mura spoglie non offrono allo sguardo nulla su cui sostare ed invitano a contemplare l'Oltre. L'estetica di Bernardo finisce dunque per essere un'estetica del cuore che si riversa inevitabilmente sull'ambiente, sugli oggetti, sul modo di vivere. ■