



HAL
open science

Le immagini come commento : miniature e esegesi nella Bibbia di Stefano Harding

Alessia Trivellone

► **To cite this version:**

Alessia Trivellone. Le immagini come commento : miniature e esegesi nella Bibbia di Stefano Harding.
Codex aquilarensis : Revista de Arte Medieval , 2011, 27, pp.75-92. halshs-00806350

HAL Id: halshs-00806350

<https://shs.hal.science/halshs-00806350>

Submitted on 29 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Recepción del artículo: 20/06/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 27/11/2011]

**LE IMMAGINI COME COMMENTO:
MINIATURE E ESEGESI NELLA BIBBIA DI STEFANO HARDING**
**IMAGES AS COMMENTARIES:
MINIATURES AND EXEGESIS IN STEPHEN HARDING'S BIBLE**

ALESSIA TRIVELLONE
alessiatrivellone@gmail.com

RESUMEN

Partendo dall'assunto che le miniature di una Bibbia medievale non siano semplici illustrazioni, ma che possano essere commenti al testo, l'articolo esplora le relazioni esistenti tra i precetti di creazione iconografica utilizzati nelle miniature della Bibbia di Stefano Harding (Digione, Bibliothèque Municipale, mss. 12-15, 1108-1111) le tecniche usate dagli esegeti medievali. Tali procedimenti mostrano numerose similarità. Alcune miniature della Bibbia citano e combinano tra loro diverse idee tratte da opere esegetiche patristiche, mescolandole a nuove letture del testo biblico ed evocando nel contempo temi e preoccupazioni contemporanee. Ne risultano immagini originali, che costruiscono una pluralità di senso su uno stesso episodio biblico, proprio come avviene nelle opere esegetiche. Alcune miniature propongono inoltre letture di episodi biblici secondo i quattro sensi della Scrittura (letterale o storico, allegorico o tipologico, morale o tropologico, anagogico), caratteristica che le accosta ulteriormente alla pratica dell'esegesi biblica.

PALABRAS CLAVE: Bibbia, miniature, Cîteaux, Stefano Harding, esegesi medievale, quattro sensi della Scrittura.

ABSTRACT

The miniatures in medieval manuscripts of the Bible are not always simply illustrations. They can be also commentaries of the biblical text. The article explores the relationships between the practice of iconographical creation in the Stephen Harding Bible (Dijon, Bibliothèque Municipale, mss. 12-15, 1108-1111) and the 'methods' of medieval exegetes. These practices have several common points. In the Bible, some miniatures quote and combine together many

different ideas from patristic exegetical works, compose them with new lectures and bring up contemporary themes. So, as well as the exegetical treatises, the images build up a plurality of senses from one biblical story. Some miniatures can be read following the four senses of Scriptures (history, typology, tropology, and anagogy), that is another common point with biblical exegesis.

KEYWORDS: Bible, miniatures, Cîteaux, Stephen Harding, medieval exegesis, four senses of Scripture.

Benché la figura di Stefano Harding, soprattutto negli ultimi due decenni, abbia attirato l'attenzione crescente degli storici¹, il pensiero di colui che fu abate di Cîteaux, dal 1108 al 1133/1134, resta ancora per molti versi enigmatico. Gli studi esistenti si basano sulle fonti scritte e sui rarissimi testi a lui attribuibili: la Carta di Carità, tre lettere e due brevi prefazioni ad altrettanti manoscritti². L'apporto delle miniature realizzate durante il suo lungo abbaziato nello scriptorio di Cîteaux è stato invece largamente sottovalutato³. Eppure, la confezione dei manoscritti è strettamente legata all'abate: è lui che diede impulso alla nascita dello scriptorio e che dotò l'abbazia della celebre Bibbia, nota come Bibbia "di Stefano Harding" (Digione, Bibliothèque Municipale, mss. 12-15), contenente un testo che egli aveva corretto personalmente⁴; lo stesso abate è probabilmente l'autore delle miniature del medesimo manoscritto e di

¹ Tra gli studi dedicati all'abate vanno citati: COWDREY, H. E. J., "Quidam frater Stephanus nomine, anglicus natione'. The English Background of Stephen Harding", *Revue bénédictine*, 101 (1991), pp. 322-340; NEWMAN, M. G., "Stephen Harding and the Creation of the Cistercian Community", *Revue bénédictine*, 107 (1997), pp. 307-329; AUBERGER, J.-B., "Importance de saint Jérôme dans le choix des premiers Pères de Cîteaux", *Collectanea cisterciensia*, 60 (1998), pp. 295-322; STERCAL, C., *Stefano Harding. Elementi biografici e testi*, Milano, Jacobo, 2001; NEWMAN, M., "Text and Authority in the Formation of the Cistercian Order: Re-assessing the Early Cistercian Reform", in *Reforming the Church before Modernity. Patterns, Problems and Approaches*, a cura di BELLITTO, C. M., HAMILTON, L. I., Aldershot, 2005, pp. 173-198; STERCAL, C., "Stefano Harding: esperienza e teologia agli inizi dell'Ordine cisterciense", in *Sanctitatis causae. Motivi di santità e cause di canonizzazione di alcuni maestri medioevali. In ricordo di Padre Louis-Jacques Bataillon*, a cura di ROSSI, M. M. e ROSSI, T., Roma, 2009, pp. 107-122.

² Per l'edizione delle opere, si veda STERCAL, C., *Stefano Harding*. La Carta di Carità è pubblicata dallo stesso autore in *Le origini cisterciensi. Documenti*, STERCAL, C., e FIORONI, M. (cur.), Milano, 2004. Tra queste, vanno annoverate le fonti narrative e legislative sulla prima comunità di Cîteaux, per la cui edizione critica si vedano WADDELL, C., *Narrative and Legislative Texts from Early Cîteaux. Latin Text in Dual Edition with English Translation and Notes*, [Cîteaux] 1999, e Id., *Le origini cisterciensi. Documenti*, Alcune notizie utili a ricostruire la vita di Stefano Harding sono riportate da Guglielmo di Malmesbury, *Gesta Regum anglorum*, in *William of Malmesbury, Gesta Regum anglorum, The History of the English Kings*, a cura di MYNORS, R. A. B., THOMSON, R. M. e WINTERBOTTOM, M., 6 vol., Oxford 1998, vol. I, liber IV, § 334, pp. 380-381.

³ Un'eccezione è quella di NEWMAN, M., "Text and Authority", che si serve dei risultati dello studio di RUDOLPH, C., *Violence and Daily Life: Reading, Art, and Polemics in the Cîteaux Moralia in Job*, Princeton, 1997, il quale ha sottolineato l'importanza di Gregorio Magno nella vita monastica di Cîteaux. AUBERGER, J.-B., *L'unanimité cistercienne primitive: mythe ou réalité?*, Cîteaux, 1986 accorda una grande importanza alla produzione dei manoscritti dell'abbazia di Cîteaux per lo studio della storia della comunità, ma non fa un'analisi iconografica delle miniature.

⁴ CAUWE, M., "La Bible d'Étienne Harding. Principes de critique textuelle mis en œuvre aux livres de Samuel", *Revue bénédictine*, 103 (1993), pp. 414-444: esp. 416-417; DAHAN, G., *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval. XII^e-XIV^e siècle*, Paris, 1999, pp. 168-171.

quelle dei *Moralia in Iob*, le più famose creazioni di Cîteaux⁵. Le immagini contenute in questi codici sono dunque fonti preziose per comprendere il suo pensiero e documentare la storia della sua comunità, come già abbiamo avuto modo di mostrare in alcuni studi. Tra le questioni emerse dall'analisi delle miniature e scarsamente documentate dalle fonti scritte, vanno annoverati i buoni rapporti tra l'abbazia e il re d'Inghilterra e le pessime relazioni con il re di Francia⁶, la concezione ecclesiologica militante, costruita attraverso la denuncia dei "nemici" della Chiesa, tra cui Ebrei, filosofi ed "eretici"⁷, l'elaborazione di ideali in linea con la riforma "gregoriana"⁸, l'agiografia e la costruzione identitaria della comunità intorno alla venerazione di san Girolamo e, infine, l'idea del monachesimo femminile secondo Stefano Harding⁹. Questi risultati contribuiscono a restituire a Cîteaux un ruolo di primo piano nella vita culturale e spirituale del XII secolo e, nel contempo, permettono di apprezzare meglio pensiero ed operato di una personalità forte e originale come quella dell'abate.

Tenuto conto dell'importanza dello studio delle miniature per la comprensione del pensiero del loro creatore, ci proponiamo, nel corso del presente studio e nell'ambito di questo convegno sulle relazioni tra il pensiero e le immagini, di riflettere sul funzionamento stesso del linguaggio iconografico, allo scopo di chiarire il rapporto che esiste tra la creazione delle miniature della Bibbia di Stefano Harding e i meccanismi alla base dell'esegesi biblica medievale¹⁰.

In generale, che le immagini dei manoscritti biblici siano una forma di commento del testo sembra un fatto evidente¹¹. Da un lato, la scelta stessa dei temi rappresentati in un codice è di per sé un atto di interpretazione del racconto biblico. D'altro canto, la rappresentazione di un singolo episodio non è mai riducibile a una semplice illustrazione del testo: l'immagine metterà maggiormente in evidenza alcuni elementi del racconto, mentre l'importanza di altri risulterà

⁵ Sulle miniature di Cîteaux, si veda ZAŁUSKA, Y., *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII^e siècle*, Cîteaux 1989. L'identificazione di uno dei miniatori con Stefano Harding è stata proposta da Jean Porcher, "L'enluminure cistercienne", in DIMIER, A. e PORCHER, J., *L'art cistercien*, Saint-Léger-Vauban 1962, pp. 320-329, esp. 320-325. Mi ripropongo di discutere questa interessante ipotesi, apportandovi ulteriori elementi, in un prossimo articolo.

⁶ TRIVELLONE, A., "Triomphe d'Esther, ambiguïté d'Assuérus. Église et royauté à Cîteaux, sous l'abbatit d'Étienne Harding", *Revue Mabillon*, 21 (2010), pp. 77-104.

⁷ TRIVELLONE, A., "Cîteaux et l'Église militante: ecclésiologie et altérité à travers les enluminures des manuscrits réalisés sous Étienne Harding (1108-1133)", *Revue Historique*, 660 (2011), pp. 713-744.

⁸ TRIVELLONE, A., "Cîteaux, les papes et la réforme 'grégorienne': l'engagement actif des moines à travers les miniatures réalisées sous l'abbatit d'Étienne Harding (1108-1133/34)", in *Revue de l'art*, in corso di stampa.

⁹ TRIVELLONE, A., "Culte des saints et construction identitaire à Cîteaux: les images de Jérôme dans les manuscrits réalisés sous l'abbatit d'Étienne Harding", in *Norme et hagiographie dans l'Occident latin, V^e-XVI^e siècle*, Actes du colloque (Université de Lyon III, 4-6 octobre 2010), a cura di ISAIA, M.-C. e GRANIER, T., in corso di stampa (ed. Brepols, collana Hagiologia).

¹⁰ Ho avuto modo di trattare questo argomento, da un punto di vista più ampio e con un'attenzione particolare all'esegesi monastica, in TRIVELLONE, A., "Images et exégèse monastique dans la Bible d'Étienne Harding", in *L'exégèse monastique de la Bible en Occident, XI^e-XIV^e siècle*, Actes du Colloque international (Strasbourg, 10-12 septembre 2007), a cura di DAHAN, G. e ROCHER, A. N., (in corso di stampa). Il presente articolo riprende una parte delle argomentazioni già esposte.

¹¹ Tra gli studi di ampio raggio sull'illustrazione biblica medievale, segnaliamo KESSLER, H., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, sulle Bibbie caroline; CAHN, W., *La Bible romane: chefs d'œuvre de l'enluminure*, Fribourg [u.a.], 1982 (ed. ingl.: Ithaca, 1982), sui manoscritti di epoca romanica, ma con ampi panorami sull'illustrazione biblica delle epoche precedenti. Sulle Bibbie atlantiche, si potrà consultare il catalogo *Le Bibbie atlantiche: il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, MANIACI, M. e OROFINO, G., Milano, 2000. Mi sembra tuttavia

inevitabilmente diminuita. E, visto che i codici medievali della Bibbia non presentano mai né le stesse scene, né le stesse formule iconografiche, è legittimo pensare che le differenze tra le diverse formule iconografiche siano dovute alla volontà di sottolineare alcuni aspetti a scapito di altri.

Una volta stabilito che l'apparato illustrativo di una Bibbia medievale è un commento visivo del testo, ci si può chiedere quali siano i punti in comune tra il processo di creazione iconografica e quello di elaborazione di un testo esegetico. L'analisi di alcune immagini della Bibbia di Stefano Harding, miniata nel Nuovo Monastero tra il 1108 e il 1111¹², ci permetterà di rispondere a questa domanda.

Nel presente studio analizzeremo, in un primo momento, le modalità della creazione iconografica a partire da alcune miniature, ricercando eventuali punti in comune con alcuni procedimenti utilizzati nella redazione dei commentari biblici medievali. In un secondo momento, cercheremo di verificare se le immagini possano essere considerate secondo i quattro sensi della Scrittura (letterale o storico, allegorico o tipologico, morale o tropologico, anagogico) teorizzati dagli esegeti medievali. Avremo modo di osservare che, pur restando forme di espressione diverse, le immagini e i commentari biblici hanno molti punti in comune: l'operato del miniatore risulta essere un'operazione estremamente dotta e complessa, il che rende legittimo e doveroso l'uso delle immagini come fonti per la comprensione del pensiero medievale.

I PROCESSI DELLA CREAZIONE ICONOGRAFICA E I “METODI” DELL’ESEGESI BIBLICA

Tre immagini della Bibbia di Stefano Harding, tra le più originali, costituiscono altrettanti esempi di creazioni iconografiche complesse. La prima rappresenta l'impiccagione di Aman, un episodio tratto dal libro di Ester; la seconda ritrae David nelle vesti di salmista-cantore, accompagnato da quattro musicisti, in una cittadella fortificata; la terza è una rappresentazione dell'eretico Ario, sotto le spoglie di un monaco, all'*incipit* del Vangelo di Giovanni.

L'immagine all'*incipit* del libro di Ester (ms 14, f. 122v, Fig. 1) rappresenta l'impiccagione di Aman, episodio culmine del libro. Aman è un consigliere del re Assuero che, con l'avallo del re, ordina lo sterminio di tutti i giudei del regno. La regina Ester, ebrea, dopo molte vicende e tentennamenti, decide di perorare la causa del proprio popolo presso il re, mettendo tuttavia a repentaglio la propria vita. Infatti, nessuno può presentarsi al cospetto del re senza essere stato formalmente invitato, pena la morte. Ella è tuttavia risparmiata dal re e può dunque svelare la propria appartenenza al popolo d'Israele, ottenendo giustizia. Aman è quindi condannato all'impiccagione e giustiziato (Ester 3-10).

che in questi studi il confronto diretto tra creazione iconografica e esegesi biblica non sia ancora stato affrontato. Stimolanti piste di riflessione sui rapporti tra esegesi e iconografia si trovano invece in DIDI-HUBERMANN, G., *Fra Aneglico. Dissemblance et figuration*, Paris: Flammarion, 1990. La “pluralité interprétative” dell'immagine medievale è inoltre al centro di un articolo di Jean-Claude Schmitt, che analizza, nella sua dimostrazione, le Bibbie Moralizzate e il manoscritto detto dei Rotschild Canticles (Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms 404); cfr. SCHMITT, J.-C., “La pluralité interprétative: entre textes et images”, in *La pluralité interprétative*, a cura di BERTHOZ, A., OSSOLA, C. e STOCK, B., Paris 2010 [consultabile online: pubblicato online il 24 giugno 2010, consultato il 20 novembre 2011. URL: <http://conferences-cdf.revues.org/169>].

¹² Per lo studio codicologico della Bibbia e per la datazione, si veda ZÆLUSKA, Y., *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII^e siècle*, Cîteaux, 1989, pp. 63-73. Una scheda completa sulla Bibbia si trova anche in ZÆLUSKA, Y., *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, 1991, pp. 49-56.



Fig. 1. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 14, f. 122v

Come abbiamo già avuto modo di mostrare in altri studi sulla stessa immagine¹³, la miniatura della Bibbia di Cîteaux presenta diverse particolarità rispetto alle altre rappresentazioni medievali dello stesso episodio. In particolare, queste ultime raffigurano generalmente Ester in un atteggiamento di sottomissione al re, in modo da sottolinearne l'umiltà. Nella Bibbia di Stefano Harding, invece, il corpo della donna forma l'iniziale I (*In diebus*) della colonna destra del testo: dritta e imponente, Ester è dietro le spalle del re e osserva la scena trionfando su un drago. Anche l'immagine di Assuero presenta un particolare insolito: egli non tiene lo scettro, elemento chiave del racconto biblico presente in tutte le rappresentazioni medievali di questo re, ma una spada.

¹³ TRIVELLONE, "Triomphe d'Esther"; TRIVELLONE, "Cîteaux, les papes et la réforme 'grégorienne'". Mi permetto di rinviare a questi studi per un'analisi più completa dell'immagine.

Queste peculiarità sono facilmente comprensibili se ci si sposta su un altro livello di interpretazione della scena. Marie-Louise Thérél ha già messo in luce che nella miniatura Ester è rappresentata con le stesse sembianze della personificazione della Chiesa che appare all'*incipit* del Cantico dei Cantici nello medesimo manoscritto (ms. 14, f. 60, Fig. 2)¹⁴. La somiglianza non è frutto del caso: secondo una lunga tradizione esegetica che rimonta all'epoca patristica, Ester è infatti una figura allegorica della Chiesa stessa¹⁵.

La lettura tipologica può essere applicata a tutta l'immagine, che si rivela così una visione sintetica dei rapporti tra la Chiesa e il potere spirituale. Il ruolo dell'istituzione ecclesiastica ne risulta esaltato, a scapito del potere temporale. In questo contesto l'inserimento nella miniatura



Fig. 2. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 14, f. 60r

¹⁴ Cf. THÉREL, M.-L., "L'origine du thème de la Synagogue répudiée", *Scriptorium*, 25 (1971), pp. 285-290.

¹⁵ *Esther in Ecclesiae typo populum liberat de periculo, et interfecto Aman, qui interpretatur "iniquitas" partes convivii et diem celebrem mittit in posteros.* (san Girolamo, *Epistola LIII ad Paulum*, P. L. 22, col. 540-549: col. 547-548); *Esther librum Esdras creditur conscripsisse, in quo eadem regina sub figura Ecclesiae Dei populum a servitute et morte eripuisse scribitur, atque, interfecto Aman, qui interpretatur iniquitas, diei celebritas in posteros mittitur.* (Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, P. L. 82, col. 73-728: col. 233A); *quia ipsa Esther in Ecclesiae typo populum de periculo liberat, et interfecto Aman, qui interpretatur iniquitas, partem convivii et diem celebrem mittit in posteros.* (Rabano Mauro, *Expositio in Librum Esther*, P. L. 109, col. 635-670: col. 635).

della spada di Assuero, oggetto non menzionato nel racconto biblico, acquista un senso profondo. Spesso evocata nei discorsi medievali sui rapporti tra potere temporale e potere spirituale, la spada della miniatura non figura altro che il *gladius temporalis*, simbolo del potere di cui ogni re è dotato e che, come Assuero, ogni buon sovrano deve mettere al servizio dell'istituzione ecclesiastica, per difenderla dai suoi nemici. La visione dei rapporti tra potere spirituale e temporale che emerge dalla miniatura risulta così perfettamente in linea con il clima riformistico che pervade l'Occidente durante l'XI e il XII secolo¹⁶.

A differenza dell'immagine di Ester, la miniatura che precede l'inizio del libro dei Salmi (ms. 14, f. 13v, Fig. 3) non è narrativa e non illustra alcun episodio biblico in particolare: essa



Fig. 3. Dijon,
Bibliothèque Municipale,
ms. 14, f. 13v

¹⁶ Per questo aspetto, rimando ancora a TRIVELLONE, "Cîteaux, les papes et la réforme 'grégorienne'".

rappresenta il re Davide e i musicisti in una cittadella dalle mura merlate. Si tratta tuttavia di un'immagine importante nell'economia generale dell'apparato decorativo del manoscritto. Unica miniatura a tutta pagina della Bibbia, essa è posta su un *folio* interamente miniato inserito nella parte iniziale del codice. Per la sua posizione e per la pregnanza del suo contenuto, che, come vedremo, è una complessa visione della Chiesa, la miniatura può essere considerata un frontespizio per tutto il volume¹⁷.

La rappresentazione di Davide musicista è abituale nei salteri medievali. La particolarità dell'immagine della Bibbia di Stefano Harding risiede invece nel fatto che il re e gli altri musicisti sono rappresentati all'interno della cinta di mura merlate, difese da uomini armati.

Per comprendere le "fonti" di questa immagine, è utile notare che i guerrieri sono disposti sul lato superiore delle mura –che, secondo l'orientamento delle carte medievali, corrisponde a quello orientale– e sulle due torri laterali. E' proprio il lato orientale quello più protetto della cittadella: anche, i guerrieri sulle torri laterali, tutti con le armi rivolte verso il lato inferiore, e quindi occidentale, sembrano difendere il lato est. Grazie a questo dettaglio è possibile stabilire paragoni con un passo dell'antifonario cistercense primitivo che evoca la Gerusalemme celeste:

*Resp. Decantabat populus in Israhel, alleluia, et universa multitudo Iacob canebat legitime. Et David cum cantoribus citharam percutiebat in domo Domini, et laudes deo canebat, alleluia, alleluia. Vers. Moyses et Aaron in sacerdotibus eius, et Samuel inter eos. Et David cum. Resp. Vidi portam civitatis ad Orientem positam, et apostolorum nomina et agni super eam scripta; et super muros eius angelorum custodia, alleluia*¹⁸.

Si noterà che il passo riportato evoca la porta orientale di Gerusalemme, custodita dagli angeli. Il fatto che la miniatura rappresenti degli uomini armati laddove il passo dell'antifonario cita degli angeli (*super muros eius angelorum custodia*) è chiaro sintomo di una rielaborazione da parte del creatore dell'immagine, il quale ha voluto rappresentare una Gerusalemme terrestre, sul modello di quella celeste. Ma che l'antifonario sia tra le fonti della miniatura non desta dubbi: l'immagine della Gerusalemme celeste in un manoscritto dell'inizio del XII secolo, realizzato probabilmente in Boemia e oggi conservato a Oxford (Bodleian Library, ms Bodl. 352, fol. 13r, Fig. 4), rappresenta angeli armati sul lato superiore, accompagnati da un versetto del passo citato (*Vidi portam civitatis ad Orientem positam, et apostolorum nomina et agni super eam scripta; et super muros eius angelorum custodia, alleluia*)¹⁹.

L'antifonario è dunque una delle "fonti" della miniatura. Ma la cittadella occupata da Davide e dai suoi musicisti può far riferimento anche alla "città di Davide", citata nei Libri delle Cronache (I Cronache 11, 5-7):

"Ma gli abitanti di Gebus dissero a Davide: 'Tu qui non entrerai'. Ma Davide prese la cittadella di Sion, che è la città di Davide. Davide aveva detto: 'Chi colpirà per primo i Gebusei diventerà

¹⁷ Per un'analisi più approfondita dell'immagine, rinvio al mio articolo TRIVELLONE, "Cîteaux et l'Église militante".

¹⁸ Cf. WADDELL, C., *The Primitive Cistercian Breviary (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, ms. Lat. oct. 402) with Variants from the "Bernardine" Cistercian Breviary*, Freiburg (Switzerland), 2007, p. 294.

¹⁹ Su questa e altre immagini della Gerusalemme celeste difesa dagli angeli armati, a volte sprovvisti di ali, si veda CHRISTE, Y., "Et super muros eius angelorum custodia", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24 (1981), pp. 173-179.

capo e principe'. Sali per primo Ioab, figlio di Zeruià, che divenne così capo. Davide si stabilì nella cittadella, che perciò fu chiamata città di Davide",

nonché alla "Torre di Davide" del Cantico dei Cantici (4, 4):

"Come la torre di Davide il tuo collo, costruita a guisa di fortezza. Mille scudi vi sono appesi, tutte armature di prodi".

Si noterà, a proposito di quest'ultimo riferimento, che dalle mura della cittadella rappresentata nella Bibbia di Cîteaux pendono molti scudi colorati.

Sia la "città di Davide", sia la "Torre di Davide" del Cantico dei Cantici, sono spesso interpretate dai commentatori medievali come altrettante figure della Chiesa²⁰; lo stesso significato è attribuito alla Gerusalemme terrestre, la quale rinvia più in particolare alla Chiesa militante sulla terra.

Infine, la cittadella può anche essere interpretata come l'immagine di un'abbazia. Non è raro infatti che le comunità monastiche medievali presentino il loro monastero come un'incarnazione terrestre della Gerusalemme celeste²¹. E, visto che molte abbazie medievali erano fortificate²², i guerrieri dell'immagine potrebbero anche essere interpretati come figure dei monaci. Infatti, nella letteratura medievale i monaci sono spesso designati come *militēs Christi*, secondo un uso che rimonta addirittura alla regola benedettina, la quale insiste sul verbo *militare*²³, e che trae origine da un versetto

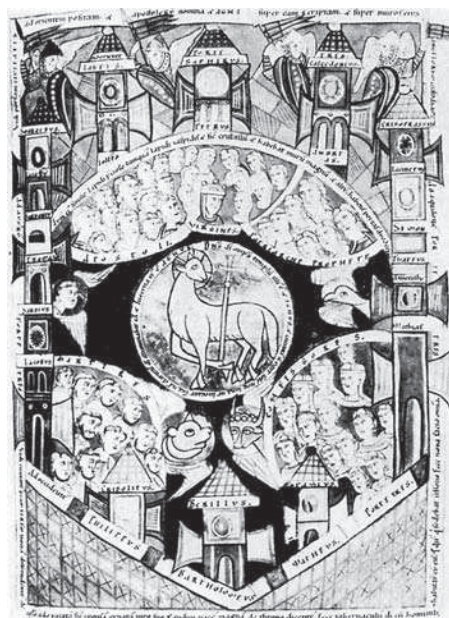


Fig. 4. Oxford, Bodleian Library, ms Bodl. 352, f. 13r

²⁰ Per un'interpretazione della "città di Davide" delle Cronache, si veda per esempio Rabano MAURO, *Commentaria in Ecclesiasticum*, PL 109, col. 1104-1105, e, per la "torre di Davide" del Cantico dei Cantici, Alcuino, *In cantica canticorum*, PL 100, col. 651.

²¹ Cfr., per qualche esempio, REMENSNYDER, A. G., *Remembering Kings Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, New York, 1995, p. 80 et pp. 84-86.

²² Si veda, a questo proposito, l'interessante accostamento proposto da Rémy Cordonnier tra le mura merlate dell'immagine e il portico della chiesa abbaziale di Moissac; cfr. CORDONNIER, R., "Une œuvre remarquable Le frontispice des Psaumes de la Bible d'Étienne Harding", *Histoire et images médiévales*, 31 (2010), pp. 65-69, esp. 67. Non si sa se il monastero di Cîteaux primitivo fosse fortificato. Va osservato tuttavia che la ricostruzione dell'abbazia in pietra, destinata a sostituire il primo edificio in legno, era cominciata soltanto nel 1106 ed era forse ancora in corso all'epoca di realizzazione del manoscritto. Si potrebbe dunque pensare che l'aspetto non finito delle mura della cittadella faccia riferimento all'abbazia di Cîteaux in costruzione.

²³ Cfr. *La règle de Saint Benoît*, intr. e note di A. de VOGÜÉ, testo presentato da J. NEUFVILLE, Paris, 1972, t. I, pp. 436-437 (cap. 1, 2): "primum coenobitarum, hoc est monasteriale, militans sub regula vel abbate"; pp. 446-447 (cap. 2, 20): "quia sive seruus, siue liber, omnes in Christo unum sumus et sub uno Domino aequalem servitutis militiam baiulamus"; t. II, pp. 628-629 (cap. 58, 10): "ecce lex sub qua militare uis"; pp. 638-639 (cap. 61, 10): "et quia in omni loco uni Domino seruitur, uni regi militatur".

del Nuovo Testamento (2 Tm 2, 3: “Insieme con me prendi anche tu la tua parte di sofferenze, come un buon soldato di Cristo Gesù”). Le prime fonti scritte su Cîteaux riprendono del resto questo vocabolario bellico: i monaci della comunità sono chiamati *milites Christi* nell’*Exordium Cistercii* (I, 9) e nell’*Exordium parvum* (XV, 9). Sempre in questa fonte sono anche considerati come una *milicia* (XVI, 5)²⁴.

In definitiva, la miniatura sembra essere il risultato della combinazione di molte fonti diverse: dei temi iconografici tradizionali (Davide e i musicisti, le mura della Gerusalemme celeste) sono dapprima combinati insieme, poi rivisitati e arricchiti attraverso la “citazione” di fonti diverse (antifonario, alcuni libri biblici, fonti monastiche varie), sapientemente coniugate per raffigurare la Chiesa. Il risultato è un’immagine che sintetizza la visione ecclesiologicala di Cîteaux, nella quale il carattere militante risulta particolarmente accentuato, così come il ruolo dei monaci quali difensori della Chiesa.

Leggibile a diversi livelli di lettura e aperta a una pluralità di sensi, l’immagine è dunque costruita secondo un procedimento che può definirsi esegetico. La combinazione di elementi tratti da diversi libri biblici ricorda in particolare quel procedimento che Jean Leclercq ha definito “per parole-*agrafes*”. Nei testi esegetici, ogni parola del testo biblico funziona come un fermaglio: ad essa vengono infatti associate altre parole e altri passi biblici, legati l’uno all’altro da una catena di rinvii che costituiscono la trama del commento stesso²⁵. Esattamente allo stesso modo, la Gerusalemme terrestre, la città di Davide, la torre di Davide e il monastero medievale sono altrettanti significati associati tutti alla stessa immagine, che si rivela una formula iconografica complessa e stratificata.

La terza immagine che ci servirà a illustrare i metodi della creazione iconografica nella Bibbia di Stefano Harding è posta all’*incipit* del prologo del Vangelo di Giovanni (ms 15, f. 56v, Fig. 5). Essa rappresenta Ario, vestito da monaco, mentre riceve una punizione esemplare da san Giovanni Evangelista, raffigurato attraverso il simbolo dell’aquila. Il rapace prende la testa dell’eretico nelle sue grinfie, penetrando con gli artigli negli organi di senso: occhi, naso, bocca e orecchie.

La costruzione iconografica riposa sull’evocazione di diversi passaggi patristici²⁶. Numerosi trattati hanno infatti utilizzato il primo versetto del Vangelo di Giovanni per confutare l’eresia ariana²⁷: questo spiega la rappresentazione di Ario all’*incipit* di questo Vangelo.

²⁴ Sui rapporti tra lo status di monaco e cavaliere, si vedano le stimolanti riflessioni di RAUWEL, A., “Saint Bernard et l’esprit de la chevalerie”, in *Fondation et rayonnement de l’Ordre de la Toison d’or*, Actes du colloque organisé à l’occasion du Chapitre de la Toison d’or, Dijon, 30 novembre - 1^{er} décembre 2007, a cura di CHAUNEY-BOUILLOT, M., [*Mémoires de l’Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, 142bis (2007)], pp. 89-98.

²⁵ “Chaque mot fait agrafe, pour ainsi dire, il en accroche un ou plusieurs autres, qui s’enchaînent et constituent la trame de l’exposé”; LECLERCQ, J., *L’amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, 1990, p. 73 (1^a ed.: Paris, 1957; trad. it: *Cultura umanistica e desiderio di Dio: studio sulla letteratura monastica del Medioevo*, Firenze, 1983).

²⁶ Per un’analisi dettagliata dell’immagine, mi permetto di rinviare a TRIVELLONE, A., *L’hérétique imaginé: hétérodoxie et iconographie dans l’Occident médiéval de l’époque carolingienne à l’Inquisition*, Turnhout, 2009 (Collection d’études médiévales de Nice, 10), pp. 174-188.

²⁷ Si veda, per esempio, SANT’AMBROGIO, *De fide*, PL 16, col. 556-557; SANT’AGOSTINO, *Homélies sur l’Évangile de saint Jean I-XVI*, trad., intr. e note di M.-F. Berrouard, Paris, 1993 (1^{re} ed. 1969, Bibliothèque Augustinienne, 71), p.

Inoltre, la penetrazione degli organi di senso del monaco Ario da parte dell'aquila in volo sembra ispirarsi al commentario di sant'Agostino sul Vangelo di Giovanni che invita il lettore a elevare gli occhi, le orecchie e tutti i sensi corporei e a lasciarsi penetrare dalle Scritture²⁸. L'azione dell'aquila in volo è così spiegata: penetrando i sensi del monaco Ario e elevandolo, lo costringe alla lettura mistica del Vangelo mentre contemporaneamente ne svela l'eresia. E' dunque logico pensare che il monaco-eretico è probabilmente colpevole di non praticare la lettura mistica: egli potrebbe dedicarsi allora alla lettura analitica che, diffondendosi a partire dal XII secolo nelle scuole urbane e cattedrali, incontrava le critiche degli autori monastici²⁹. Ario diventa dunque figura esemplare di un dialettico. L'accostamento di eresia e dialettica (o filosofia) non è del resto sorprendente: esso è abituale nell'ambito della polemica che oppose le scuole monastiche e le scuole cattedrali durante i secoli XI e XII³⁰. L'immagine acquista tutto il suo senso se inserita nel contesto di questa polemica, a cui Cîteaux non era evidentemente estranea.

Come le immagini precedentemente analizzate, la miniatura di Ario combina e rielabora fonti diverse. Non ispirandosi ad alcun episodio biblico, essa è costruita attraverso il riferimento a fonti patristiche piuttosto che alla Bibbia. I commentari dei Padri della Chiesa che utilizzano il primo versetto di Giovanni nella polemica antiariana sono all'origine dell'inserimento della figura dell'eretico all'*incipit* del Vangelo; il trattato di sant'Agostino introduce l'idea dell'elevazione e penetrazione dei sensi, icasticamente resa nell'immagine degli artigli dell'aquila che penetrano occhi, orecchie, naso e bocca del monaco Ario; la polemica contemporanea contro i dialettici, considerati "eretici", è un'altra fonte dell'immagine.

La miniatura non si limita tuttavia a combinare fonti di ispirazione tratte dai testi, ma utilizza un linguaggio e un vocabolario figurativo. Il significato della miniatura è espresso attraverso



Fig. 5. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 15, f. 56v

143; Id., *Adversus quinque haereses tractatus*, PL 42, col. 1110. Arius è rappresentato all'*incipit* del Vangelo di Giovanni nell'Evangelario di Eadwius (Hannover, Kestner Museum, WM XXI 36, f. 147v), che è il solo altro esempio di rappresentazione dell'eretico in questa posizione.

²⁸ SANT'AGOSTINO, *Homélies sur l'Évangile de saint Jean*, p. 143.

²⁹ Sulla questione, si veda CANTIN, A., *Foi et dialectique au XI^e siècle*, Paris, 1997, e soprattutto FICHTEAU, H., *Heretics and Scholars in the High Middle Ages, 1000-1200*, Pennsylvania, 1998 (1^a ed. in tedesco: *Ketzer und Professoren: Häresie und Vernunftglaube im Hochmittelalter*, München, 1992).

³⁰ FICHTEAU, *Heretics*, chap. 12 ("Early Scholasticism and Heresy"), pp. 281-311.

LE IMMAGINI E I QUATTRO SENSI DELLA SCRITTURA

Un livello di interpretazione letterale, o storico, è implicito in tutte le immagini narrative che illustrano un episodio biblico. E' possibile ritrovarlo nell'immagine già analizzata dell'impiccagione di Aman. La miniatura di Davide, invece, non è narrativa e non rappresenta in senso stretto alcun episodio biblico. Tuttavia, essa rappresenta l'autore dei Salmi: anche questa immagine può dunque essere letta su un livello storico o letterale. Le due miniature propongono anche un livello di lettura allegorico o tipologico: sia Ester, sia la cittadella fortificata della seconda immagine, sono infatti figure tipologiche della Chiesa.

Ma che dire degli altri due sensi delle Scritture teorizzati dagli esegeti medievali, e cioè di quello tropologico o morale, legato alla ricerca della *virtus*, e dell'anagogico, che provoca l'elevazione e la contemplazione di Dio?³³

L'immagine di Ester, che, come abbiamo visto, è un monito sul comportamento che i detentori del potere temporale devono tenere nei confronti della Chiesa, ha anche un valore morale o tropologico. Questo senso è tuttavia evidente anche in un altro tipo di immagini non narrative e non ispirate al racconto biblico, come quelle che raffigurano episodi di lotta. La maggior parte delle miniature dei *Moralia in Iob* (Digione, Bibliothèque Municipale, mss 168-170, 173), realizzate dallo stesso miniatore attivo al secondo tomo della Bibbia (oggi mss. 14 e 15), rappresentano lotte accanite tra uomini, esseri ibridi, animali e vegetazione: tali miniature sono state interpretate in maniera convincente da Conrad Rudolph come figure della lotta che gli uomini, e soprattutto i monaci, devono compiere contro le proprie passioni carnali per giungere alla *virtus* e quindi alla salvezza³⁴. Il significato di queste miniature è dunque pienamente tropologico. L'insistenza sulla tropologia è in un certo senso naturale nell'ambito di un manoscritto contenente i *Moralia in Iob*, commentario scritto da Gregorio Magno all'intenzione di monaci, a cui il futuro papa, monaco egli stesso, insegna a sopportare le avversità e a governare le passioni del corpo. Immagini che raffigurano ibridi, natura e animali sono tuttavia presenti anche nella Bibbia. Tutte le iniziali di quello che in origine era il primo volume del codice (oggi mss. 12 e 13) rappresentano vegetazione e animali e, solo in un caso (ms. 13, fol. 132v), un uomo ibridato nella vegetazione³⁵. In quello che all'inizio era il secondo volume (mss 14 e 15), un centauro è intrappolato nei racemi dell'iniziale B del primo Salmo (*Beatus vir*, ms 14, f. 14, Fig. 7), mentre un altro suona il corno all'*incipit* del prologo di Girolamo al Vangelo di Giovanni (ms 15, fol. 56v, Figure 5). E' possibile che tutte queste rappresentazioni facciano riferimento, proprio come le immagini dei *Moralia*, alla lotta che gli uomini devono intraprendere per emanciparsi dalla loro natura animale: esse andranno dunque lette su un piano morale.

³³ Sui quattro sensi della Scrittura, si veda DE LUBAC, H. *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris: Aubier, 1959 (trad. it.: Henri de Lubac, *Esegesi medioevale: i quattro sensi della Scrittura*, Roma, 1962), e le importanti precisazioni di DAHAN, G., *Lire la Bible au Moyen Âge: essais d'herméneutique médiévale*, Ginevra, 2009, pp. 199-224.

³⁴ RUDOLPH, *Violence, passim*. In generale, il valore di lotta per la salvezza è riconosciuto alle immagini medievali cosiddette dei girali abitati, in cui gli uomini si dibattono tra la vegetazione e lottano contro gli animali; cfr., per esempio, CAILLET, J.-P., "Et magnae silvae creverunt... Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèverie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane", *Cahiers de civilisation médiévale*, 38 (1995), pp. 23-33.

³⁵ Per le riproduzioni di queste iniziali e le immagini indicate nel paragrafo seguente, si veda il sito www.enluminures.culture.fr.



Fig. 7. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 14, f. 14

L'individuazione di immagini che possano essere interpretate secondo un senso anagogico è meno scontata. In generale possiamo osservare che alcune immagini medievali erano considerate, in alcuni casi, come oggetti capaci di suscitare il *transitus* dall'esperienza terrestre a quella divina: esse possono dunque essere ritenute anagogiche per l'azione che esse esercitano sull'osservatore³⁶. Nell'alto Medioevo, preoccupati di incorrere nell'accusa di iconodulia, gli autori occidentali negavano tale proprietà alle immagini. E' soltanto a partire dall'inizio dell'XI secolo che essi cominciano a riconoscere ad alcuni temi iconografici un'influenza sull'osservatore. Secondo Gerardo di Cambrai, il crocifisso avrebbe così il potere di imprimersi

³⁶ Su questi temi, si veda SCHMITT, J. C., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, e soprattutto il capitolo "De Nicée II à Thomas d'Aquin: l'émancipation de l'image religieuse en Occident", pp. 63-95.

sulla “membrana del cuore” dell’osservatore e, secondo Bruno di Segni, le immagini dei santi commuovono e convertono coloro che le guardano, coinvolgendoli in un’esperienza soprannaturale³⁷. La capacità delle opere d’arte di provocare il *transitus* è in seguito affermata da Sugerio in maniera esplicita nel XII secolo, che la applica però soprattutto alle gemme e pietre preziose.

In questo senso, un’immagine anagogica è quindi un’immagine che agisce sui sensi e muove verso la fede. In assenza di commenti scritti, è difficile riconoscere una proprietà anagogica alle miniature della Bibbia di Stefano Harding. E’ certo tuttavia che alcune miniature sono state considerate come immagini dotate di un “potere”, ma in un senso negativo. E’ sicuramente questa convinzione che ha portato alla cancellazione di figurazioni come quella della personificazione della Sinagoga (ms. 14, fol. 60, Fig. 2) o, forse, delle mani e del viso del re Assuero (ms. 14, fol. 122v, Fig. 1). Non è possibile determinare l’epoca in cui queste immagini furono grattate, ma la distruzione di immagini negative, attestata durante tutto il Medioevo, mostra che, nella percezione comune, un’effigie incarna la negatività del personaggio che essa rappresenta: la distruzione diminuisce la minaccia di queste creazioni³⁸.

Da un altro punto di vista, ogni immagine che rappresenta il mondo ultraterreno o la divinità può essere considerata anagogica³⁹. In questo senso, nella Bibbia di Stefano Harding, l’arcangelo Michele che uccide il drago all’*incipit* dell’Apocalisse (ms. 15, f. 125) è una figura pienamente anagogica. Sempre restando in questa prospettiva, tra le miniature della Bibbia, una sembra fare appello all’anagogia in maniera più sottile. Si tratta della rappresentazione dell’episodio di Nabucodonosor e i tre fanciulli nella fornace (ms. 14, f. 64, Fig. 8). L’episodio è noto (Daniele 1-3): il re fa gettare tre fanciulli ebrei, colpevoli di non voler adorare la sua statua, in una fornace. Un angelo del Signore viene però in aiuto dei tre fanciulli: scendendo nella fornace, egli ne respinge le fiamme al di fuori, soffiando all’interno una fresca brezza. Dopo aver assistito al prodigio, Nabucodonosor è convinto della veracità della fede dei tre ebrei e ordina che il loro Dio sia adorato in tutte le province del suo regno.

Nella miniatura, il re è rappresentato a sinistra, in piedi e di profilo. Nella fornace, l’angelo del Signore è stato sostituito da Cristo, il quale tiene tra le braccia, coperte da un drappo del proprio mantello, i tre Ebrei. All’esterno della fornace e in primo piano una personificazione del fuoco sormonta due personaggi allungati per terra, che cercano di proteggersi invano: potrebbe trattarsi degli uomini che hanno condotto i tre fanciulli nella fornace e che sono stati vittime del grande calore (Daniele 3, 48) o dei Caldei che avevano denunciato gli Ebrei e che sono avvolti dalle fiamme dopo la discesa dell’angelo del Signore (Daniele 3, 48). A destra della scena, un servitore del re continua ad alimentare il fuoco (Daniele 3, 46). Il momento rappresentato è quindi quello in cui il re Nabucodonosor si avvicina alla fornace, stupito di scorgervi un quarto personaggio.

³⁷ Per Gerardo de CAMBRAI, cfr. *Ibidem*. Per la testimonianza di Bruno di Segni sulle immagini, si vedano le sue *Sentenze*, PL 165, col. 94.

³⁸ Per alcuni interessanti spunti di riflessione sulla distruzione delle immagini, si rinvia a BARTHOLEYNS, G., DITTMAR, P.-O., JOLIVET, V., “Des raisons de détruire une image”, *Images Re-vues*, 2 (2006), http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=n°7.

³⁹ Sull’immagine come contemplazione del divino, cfr. KESSLER, H. L., *Spiritual Seeing. Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, 2000.



Fig. 8. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 14, f. 64

La visione della fornace in questa immagine acquista una tonalità anagogica: Cristo che, al posto dell'angelo del Signore, prende tra le braccia i tre fanciulli Ebrei richiama infatti potentemente le rappresentazioni del seno di Abramo, figura del paradiso⁴⁰. Del resto, anche il tema dei fanciulli salvati nella fornace è tradizionalmente una prefigurazione della salvezza dell'anima⁴¹. Il creatore delle immagini ha saputo dunque fondere le due formule iconografiche per comporre una sapiente rappresentazione che evoca il Paradiso e gli eletti. In questo contesto, appare chiaro che la personificazione del fuoco che brucia i servitori del re o i Caldei, in primo piano nell'immagine, mostra per contrasto la sorte che attende i dannati. La miniatura rappresenta dunque una vera e propria visione dell'aldilà, con il paradiso e l'inferno, a partire dal racconto biblico dei tre ebrei nella fornace, offrendo un'interpretazione anagogica di questo episodio.

In conclusione, alcune miniature della Bibbia di Stefano Harding propongono diverse interpretazioni del testo biblico che possono essere considerate secondo i quattro sensi della Scrittura. Questi livelli non sono sistematicamente presenti in tutte le immagini, né simultaneamente evocati in una sola miniatura. Lo stesso fenomeno si manifesta nei commentari biblici, in cui i quattro sensi non sono quasi mai esplicitamente sviluppati a partire dallo stesso episodio. Del resto, secondo gli specialisti dell'esegesi, nel Medioevo la pratica non corrisponde alla teoria dei quattro sensi, essa stessa ben lungi dall'essere universalmente accettata⁴². Proprio

⁴⁰ Dopo qualche raro esempio, l'immagine del seno di Abramo si diffonde rapidamente in Europa a partire dall'inizio del XII secolo. Su questa formula iconografica, si veda BASCHET, J., *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000. Va notato che un'immagine del seno di Adamo si trova anche nella Bibbia miniata a San Benigno di Digione, nel secondo quarto del XII secolo (Digione, Bibliothèque Municipale, ms. 2, fol. 332v).

⁴¹ Per questo motivo, l'immagine è spesso presente, nell'arte paleocristiana, nelle catacombe e sui sarcofagi; cfr. OTT, B., "Jünglinge, babylonische", in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vol., a cura di E. KIRSCHBAUM, Roma-Freiburg-Basel-Wien, 1968-1976, II (1970), col. 464-466.

⁴² Si vedano a questo proposito le osservazioni di DAHAN, *Lire la Bible*, pp. 199-224.

come nei testi, le immagini della Bibbia di Stefano Harding possono quindi ricorrere ai quattro sensi della Scrittura, senza farne tuttavia una griglia di lettura rigida e onnipresente.

CONCLUSIONE

Alla fine di questo percorso, le miniature della Bibbia di Stefano Harding si sono rivelate una vera e propria forma di interpretazione del testo biblico. Il creatore delle formule iconografiche analizzate non si è limitato a illustrare il testo, ma ha oltrepassato il senso letterale per cogliere tutta la profondità di significato del racconto biblico. Proprio come i commentari scritti della Bibbia, le sue immagini integrano dei riferimenti all'esegesi patristica, coniugati ad altri tipi di fonti. Ne risultano creazioni complesse, che propongono un'interpretazione del testo biblico secondo diversi livelli di lettura. In particolare, secondo la teoria medievale dei quattro sensi della Scrittura, le miniature possono esprimere delle interpretazioni letterali, tipologiche, tropologiche o anagogiche. Parallelamente a ciò che si osserva nelle opere esegetiche, tali livelli di interpretazione possono coesistere in una stessa immagine, senza che essi siano presenti in maniera costante e sistematica. La creazione di un'immagine e l'elaborazione di un commentario biblico scritto possono dunque riposare su procedimenti sovrapponibili, anche se, com'è ovvio, l'immagine usa una semantica propria e fa allo stesso tempo ricorso a temi e motivi appartenenti alla tradizione figurativa.

L'analisi proposta permette così di raggiungere le conclusioni degli specialisti moderni dell'esegesi biblica monastica. Gilbert Dahan ha individuato per esempio tre caratteristiche principali di questo tipo di esegesi, che consistono nella varietà delle forme dei commentari biblici (che possono essere per esempio dialoghi o trattati), nell'aspetto antologico degli stessi (essi prendono a prestito idee e interpretazioni già formulate da autori precedenti) e nell'ampio ricorso alla tropologia⁴³. Le nostre osservazioni sulla Bibbia di Stefano Harding confermano il primo punto: le miniature possono infatti essere annoverate come un'ulteriore forma di esegesi. A conferma del secondo punto delle conclusioni di Gilbert Dahan, abbiamo già insistito sul fatto che le miniature "citano", rielaborano e combinano diverse fonti, patristiche o di altro tipo. Infine, abbiamo visto che la lettura tropologica, cara al mondo monastico, è affidata a miniature largamente presenti nei manoscritti, che non si ispirano direttamente al testo biblico, ma che propongono delle lotte tra uomini, ibridi, animali e vegetazione, simbolo della lotta spirituale dell'uomo contro la propria natura animale.

In conclusione, ci sembra che il confronto proposto tra esegesi e creazione iconografica a partire dall'esempio della Bibbia di Cîteaux inviti ad approfondire il tema della partecipazione delle immagini all'interpretazione del testo biblico: gli specialisti dell'esegesi e gli storici dell'immagine potrebbero probabilmente trarre grande profitto nell'intraprendere una ricerca comune in questo senso. Nella prospettiva più particolare della storia di Cîteaux, le miniature della Bibbia di Stefano Harding si sono dimostrate una forma di espressione estremamente colta e ricercata: per tale motivo, esse possono essere considerate come preziosissime fonti per la comprensione della storia dell'abbazia e del pensiero di Stefano Harding, abate riformatore e probabilmente miniatore, le cui formule iconografiche mostrano profonde conoscenze teologiche e una grande maestria dei metodi dell'esegesi biblica.

⁴³ DAHAN, *L'exégèse chrétienne de la Bible*, pp. 81-87.

