

**Politecnico di Milano**  
Facoltà di Architettura e Società

Laurea Magistrale in ARCHITETTURA  
*Progetto e Riqualificazione dell'Esistente*

L'ABBAZIA CISTERCENSE DI SANTA MARIA DI STAFFARDA  
Il linguaggio rivelato dell'Architettura

Relatore: Chia.mo prof. Paolo CARPEGGIANI

Tesi di Laurea di:  
Mattia Guglielmo CATTANEO  
Matricola 755055

A.A. 2011/2012





L'ABBAZIA CISTERCENSE DI SANTA MARIA DI STAFFARDA  
Il linguaggio rivelato dell'Architettura



# INDICE

Introduzione pag. 9

## PARTE PRIMA

I L'Ordine Cistercense pag. 19

II Santa Maria di Staffarda pag. 35

## PARTE SECONDA

I Il Portale della Chiesa pag. 55

II L'interno della Chiesa pag. 65

III La Foresteria pag. 109

Bibliografia pag. I

Indice delle immagini pag. IV



A mia madre e a mio padre,  
e a te, Paula.





## INTRODUZIONE

L'architettura è da sempre un'azione che l'uomo impone sulla Terra, un gesto che modifica e lascia una traccia indelebile ed irrimediabile; un'opera che, di conseguenza, deve avere un fine degno che giustifichi quest'azione, che vada oltre al semplice riparo che può fornire, e, in quanto va a modificare la materia, la Terra, che ci è stata data in dono all'alba dei tempi, deve essere un gesto ispirato da un'*ordine superiore*, per potersi conciliare con l'*Ordine dell'intero Creato*.

Ogni architettura, dalla più umile al monumento più importante, nei tempi passati veniva costruita con l'intento di esprimere una volontà comunicativa, un dialogo tra l'uomo con il non manifestato; non venivano erette con il solo fine di svolgere le proprie funzioni materiali, ma le si caricava di significati che le rendessero degne di un'opera che l'uomo impone sulla Terra, le si voleva far arrivare a parlare la lingua dell'intero Universo. Esse, andavano così a rappresentare la vera anima delle persone che le ideavano e le costruivano, in ogni architettura si poteva riconoscere quella volontà di rappresentare se stessi in relazione al Mondo che si stava vivendo. Che si parli di *genius loci*, di tradizione costruttiva locale data dalle risorse del luogo o di altri fattori, le architetture hanno sempre saputo comunicare, esprimendo e riflettendo i valori, i periodi storici, le passioni e gli ideali di un popolo o di una nazione. L'oggetto architettonico non è mai stato inteso soltanto come un insieme di pietre e tecniche costruttive, ma ha sempre contenuto una parte comunicativa, vera e propria anima dell'edificio, scintilla creativa dell'uomo che si riflette in quelle pietre, che cedono la loro materia per farla manifestare. La *vera* architettura è un'*atto comunicativo*, oltre che sociale.

Nel 15 a.C. circa, Marco Vitruvio Pollione scrisse nel suo *'De Architectura'*: "Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio *firmitatis, utilitatis, venustatis*."<sup>1</sup> I tre assiomi irrinunciabili per l'architettura, ripresi nel periodo Rinascimentale dagli studi umanisti e arrivati fino ai giorni nostri come i veri tre punti cardine per la 'corretta progettazione', altro non sono che una sintesi delle caratteristiche principali che deve avere un'architettura. Deve, infatti, rispondere ai principi della statica, deve essere stabile, solida e sicura (*firmitas*); deve essere costruita in maniera da adempiere all'utilizzo per la quale è preposta, ogni scopo, ogni funzione ha una sua determinata forma e articolazione (*utilitas*); per finire, deve avere bellezza, grazia, eleganza (*venustatis*). Ma come è possibile ricreare un senso di bellezza, riconoscibile dall'animo umano, se non andando a scovare quel linguaggio che comunica con l'anima delle persone, che parla con la loro storia e le loro tradizioni, e fa sì che possano riconoscere e vedere se stessi ammirando la bellezza e l'armonia delle forme.

Nella bellezza entrano, perciò, in gioco due fattori cardine. Il primo, che ne è il fondamento, è l'*armonia*: questo è dato da rapporti matematici (per esempio la *sezione aurea* o i *rapporti musicali*) e dalle corrette proporzioni tra le forme. Però, questo, è un fattore facilmente riproducibile in quanto risponde a leggi matematiche. È il secondo fattore che rende l'opera realmente a contatto con le persone: è il messaggio, è quello che comunica e il valore che porta in sé che suscitano nell'animo umano ricordi ed emozioni che fanno sì che lo spettatore possa riconoscere, nell'opera, se stesso e l'intero Creato.

A tale proposito, Frank Lloyd Wright, in una conferenza tenutasi

---

<sup>1</sup> VITRUVIO M. P., *De Architectura*. "In tutte queste cose che si hanno da fare devesi avere per scopo la *solidità*, l'*utilità*, e la *bellezza*."

nel 1901 alla Hull House di Chicago, disse, riferendosi al libro di Victor Ugo *'Notre-Dame de Paris'*: "(...) Dopo aver ricercato l'origine dell'architettura e tracciato il suo sviluppo in modo superbo, mostrando come nel Medio Evo tutte le forze intellettuali convergessero in un solo punto – l'architettura – egli mostra come, nella vita di quel tempo, chiunque fosse nato poeta diventava architetto. Tutte le altre arti semplicemente obbedivano e si collocavano sotto la disciplina dell'architettura: erano gli esecutori della grande opera. L'architetto, il poeta, l'artigiano riassumevano in se la scultura che intagliava le facciate, la pittura che rischiarava i muri e le finestre, la musica che faceva suonare a distesa le campane e respirava negli organi: non c'era nulla, in quel tempo, che non fosse costretto ad adoperarsi per entrare a far parte dell'edificio. Così fino al tempo di Gutemberg l'architettura è il testo principale: il testo universale dell'umanità. Sui grandi libri di granito incominciati dall'Oriente e continuati dall'antichità greca e romana, il Medio Evo scrisse l'ultima pagina. Tutto questo per enunciare sommariamente un processo che per essere analizzato richiederebbe interi volumi; fino al quindicesimo secolo il libro mastro dell'umanità è l'architettura. Nel quindicesimo secolo tutto cambia. Il pensiero umano scopre un modo di perpetuarsi non solo più duraturo dell'architettura, ma anche più semplice e agevole. L'architettura è detronizzata. Le lettere di piombo di Gutemberg hanno quasi soppiantato le lettere in pietra di Orfeo. Il libro ha quasi ucciso l'edificio. L'invenzione della stampa è stato il più grande avvenimento della storia. È stata la prima grande macchina, dopo la grande città. È il pensiero umano che si spoglia di una forma e ne indossa un'altra. Una volta stampato, il pensiero diventa ancor più imperituro: si diffonde, è indistruttibile. Come architettura era solido; ora è vivo; passa dalla durata nel tempo all'immortalità. Intercettate il corso primitivo di un fiume con un canale scavato a un livello più basso, e il fiume abbandonerà il suo letto.

Osservate come l'architettura ormai s'inaridisce, come a poco a poco perde vigore e si svuota. Come l'acqua che si abbassa e la linfa che viene meno, così vien meno il pensiero di epoche e genti. La febbre è quasi inavvertibile nel quindicesimo secolo, la stampa è ancora debole e tutt'al più sottrae all'architettura un'esuberanza di vita, ma con l'inizio del sedicesimo secolo la malattia dell'architettura diventa percepibile. Essa diventa arte classica in modo miserevole; da indegna che era, diventa greca e romana; da vera e moderna, diventa pseudoclassica. (...)”<sup>2</sup>.

Però i tempi passano, gli animi cambiano e delle conoscenze e tradizioni del passato si perde notizia; ormai siamo in una situazione nella quale ci sentiamo disillusi dalla reale potenzialità dell'architettura, siamo scettici, non vediamo altro che materia, tecnologie, nuovi standard per il confort, tutti atti per assicurare una piacevole usufruibilità del manufatto architettonico; un campo di prova per sperimentare nuove forme ardite, per far vedere la bravura costruttiva e l'avanguardia tecnologica raggiunta, un atto di superbia nei confronti del Mondo, che spinge l'architetto a vedersi superiore a tutto e a tutti, imponendo le sue forme senza però assicurargli alcun legame col proprio tempo, la propria gente e la propria tradizione, solo perché si crede spinto da una volontà creativa che solo lui conosce, ma che in realtà nemmeno lui sa realmente da dove attinge. L'architettura ha perso una sua componente essenziale; quella che Vitruvio indicava con *venustatis!*

Resta sconcertante, poi, vedere che questo scetticismo verso la componente comunicativa dell'architettura inizi ad intaccare anche l'animo degli storici dell'arte e dell'architettura. Vediamo, nel brano che ora riportiamo, come Cesare Brandi, storico, critico e saggista dell'arte, nonché esperto

---

2 WRIGHT F. L. (1901)

in teoria del restauro, non veda nell'architettura cistercense altro se non 'semplici strutture tettoniche' senza alcun sottinteso: "Quel che è certo è che una lettura dell'architettura cistercense sembra facilissima. Perché cosa c'è nell'architettura cistercense che non sia subito a contatto di gomito con chi la indaga? Non ci sono ornati, non ci sono pitture, ci sono solo delle strutture tettoniche, che si rivelano per quello che sono, non hanno nessun sottinteso. Posso dire che non sembra che abbiano neanche un sottinteso simbolico. Per lo meno al di là di quello che è l'incedere simbolico del Medioevo. Non è come nel caso, per esempio, dell'architettura gotica, per la quale ci sono dei particolari simbolismi che possono essere invocati, anche in base a quel poco che ne è stato detto da alcuni responsabili o testimoni autorizzati. Per l'architettura cistercense non c'è proprio nulla: nasce, vorrei dire, se non per caso, con i mezzi di bordo che erano a disposizione, ossia con quelle forme architettoniche che erano state elaborate indipendentemente dai Cistercensi. D'altra parte, i Cistercensi chi sono? Non sono un ordine nuovo. Sono un ordine che intende riportare la regola di San Benedetto all'originale. Ossia, in termini poveri, un ordine regressivo, perché ritorna ad una lettura che, evidentemente, i Cluniacensi non avevano rispettato."<sup>3</sup>.

Certo è che noi non ci sentiremo di condividere questo pensiero. Ritenere che non ci siano simbolismi nell'architettura cistercense, o che, comunque, l'architettura non possa comunicare se non con l'utilizzo di chiare ed esplicite rappresentazioni figurative, vuol dire che si sta perdendo quella sensibilità indispensabile per leggere un'architettura. E la lettura, soprattutto nell'architettura cistercense, non sarà mai esplicita, e mai sarà diretta. Se si dovesse incontrare, in una qualsiasi architettura, una raffigu-

---

3 BRANDI C. (1977), p.1

razione che all'apparenza può sembrare fin troppo riconoscibile e diretta, bisogna stare attenti e dubitare della sua marcata esplicità perché, molto probabilmente, il vero messaggio sarà nascosto sotto quel velo di semplicità che lo protegge e lo preserva da inutili inflazioni.

Nel lavoro, che qui si introduce, si è voluto cercare di mettere in luce questo fattore chiave dell'architettura; fattore che reputiamo si stia man mano perdendo per dare spazio ad una sempre più imperante asetticità e generalizzazione dell'architettura. L'uomo non si riconosce più nelle sue costruzioni, nelle sue abitazioni e nei luoghi che vive.

Si è voluto prendere in esame l'abbazia di Santa Maria di Staffarda in quanto si prestava molto bene come esempio per condurre questa ricerca. Le sue particolarità, ancora non del tutto scoperte e chiare, hanno risvegliato curiosità che in questo lavoro si è cercato di capire e rivelare. È un'architettura che, malgrado l'apparenza pulita e semplice, presenta un complesso linguaggio, ancora riconoscibile e mantenuto quasi intatto col passare dei secoli. Il metodo di analisi non è rigoroso come può esserlo in una ricerca storica, le fonti sono innumerevoli e i riferimenti pure. Ogni concetto ed ogni frase impressa nella pietra di Staffarda è un rimando ad innumerevoli altri riferimenti derivati da un lungo percorso che ha visto nascere, mischiarsi, crescere e modificarsi tradizioni diverse e di diversi luoghi. Tutte queste, però, hanno in comune una sola cosa, ed è il motivo per il quale riescono comunque a comunicare e interagire tra di loro: appartengono tutte allo stesso linguaggio, il *Linguaggio del Cosmo*. Ed è per questo che troveremo concetti uguali nella tradizione Cristiana, in quella Egiziana ed, ancora, in quella Induista; sono tutte derivanti dalla stessa matrice comune. Sarà quindi comprensibile affermare che questo è un lavoro che mai potrà essere assoluto, o, per lo meno, finito e concluso: i rimandi

e le connessioni sono infinite. Qui, l'intento è quello di mettere alla luce alcune delle relazioni che sono state trovate durante lo studio di questa architettura. Si vuole cercare di far aprire gli occhi su questa componente che, spesso, non si tiene da dovuto conto, riconoscendoci soltanto semplici raffigurazioni artistiche senza nessun sottinteso preciso se non quello di abbellire o raccontare una sola storia. Ma le storie raccontate sono infinite: è la storia dell'intera popolazione che l'ha concepito, e non solo.

In questo campo bisogna tenere ben presente che se un concetto, una raffigurazione, o addirittura una forma, la disposizione degli spazi o la maniera in cui la luce illumina l'ambiente può non avere alcuna importanza per una persona, può assumerla invece per un'altra.

*Nulla è assoluto!*





## PARTE PRIMA



## L'ORDINE CISTERCENSE

L'anno mille fu un periodo decisivo per la storia dell'Europa Cristiana. Le invasioni barbariche del IX secolo, con le loro scorrerie che andavano da Roma, Napoli fino a Parigi, Marsiglia e Bordeaux, minacciavano la civiltà cristiana. Solo con l'avvicinarsi della fine del secolo, grazie all'intervento degli uomini provenienti dal Nord e degli Ungheresi, ci fu un periodo di ordine e sicurezza di fronte alle invasioni. Questo periodo di tranquillità vide il fiorire delle città medioevali, si ponevano le basi per la fioritura di uno spettacolare sviluppo di energie creative su cui si innestò la civiltà dell'Alto Medio Evo. Le istituzioni feudali raggiunsero il pieno sviluppo, si intensificarono i commerci e gli scambi internazionali, nuove cattedrali sorsero, le quali spianarono il cammino per la costruzione delle prime Università.

Sono soprattutto i monumenti creati in quegli anni che ci raccontano questo nuovo entusiasmo derivato da una potente ispirazione d'ideali e fede. L'espressione statuaria dell'epoca ha un carattere pacifico; sono tutte calme, avvenenti e bonarie. Le donne ritratte hanno quelle curve che indicano a sufficienza quale fosse la qualità dell'alimentazione. I bambini sono paffuti, grassocci e sereni. Preti, diaconi, cappuccini, chierici e cantori inalberano un viso gioviale o il profilo piacente della loro panciuta dignità. Coloro che li hanno raffigurati, interpretandoli, quei meravigliosi e modesti *scultori d'immagini*, non c'ingannano e non possono essersi sbagliati. Statue grottesche, se vogliamo, ma grottesche ed allegre. Se il popolo avesse sofferto, se le masse si fossero lamentate delle sventure, i monumenti ce ne avrebbero lasciato il ricordo.

E dunque, con la protezione delle corporazioni, si sviluppano i mestieri; l'emulazione moltiplica i capolavori. L'Università forma degli allievi brillanti, e la sua fama si propaga nel vecchio mondo; celebri dottori, illustri scienziati diffondono e propagano i benefici della scienza e della filosofia. I grandi Adepti danno nuovo slancio alla verità ermetica; quale ardore si dispiega in tutte le branche dell'attività umana. E quale ricchezza, quale fecondità, quale robusta fede, quale fiducia nell'avvenire traspaiono sotto questo desiderio di costruire, di creare e di scoprire.

Tuttavia il secolo XI viene considerato come epoca di rivoluzione, una rivoluzione che rovescia il campo delle relazioni Chiesa-Stato. È la *Riforma Gregoriana*. Una riforma che vuole sradicare delle tradizioni ormai superate per stabilire un ordine nuovo, più adatto alle circostanze in via di mutazione. Ed è in questo periodo di rinnovamento che sorsero le tre idee forza che guidarono la vita monastica dell'XI secolo, queste furono *povertà*, *eremitismo* e *vita apostolica*. Agli inizi del 1098, proprio un gruppo di 21 monaci-eremiti, seguirono Roberto da Molesme per la fondazione di un *Nuovo Monastero*. Esortati dalla comune volontà di cambiamento e dall'osservanza della Regola di San Benedetto, questi monaci scelsero un luogo "orrido e di vasta solitudine"<sup>1</sup> a sud di Digione per fondare il *Nuovo Monastero* di Cîteaux<sup>2</sup>. La data di fondazione riportata è il 21 marzo del 1098, giorno della Domenica delle Palme, festa di San Benedetto.

Poco dopo la partenza di Roberto dall'abbazia di Molesme, i monaci rimasti si resero conto di trovarsi in difficoltà, soprattutto nei confronti della nobiltà del vicinato, la quale era rimasta scandalizzata dalla

---

1 Frase, presa in prestito dal *Deuteronomio* (32, 10), con la quale l'autore dell'*Esordio di Cîteaux* descrive il luogo ove giunsero.

2 Cîteaux, in latino *Cistercium*, ovvero *cis tertium lapidem miliarium*.

partenza dell'abate e aveva fatto crescere, nell'opinione pubblica, un'ostilità nei confronti dei monaci rimasti. Per questo Roberto dovette ritornare, poco tempo dopo, seguito da alcuni frati che erano più legati a lui che a Cîteaux<sup>3</sup>. Il *Nuovo Monastero* scelse allora Alberico come abate, probabilmente, questo, nel luglio 1099. Però, si resero presto conto che il luogo della prima collocazione non era adeguato, scarseggiavano soprattutto le acque per i bisogni del monastero. Venne, infatti, spostato più a nord di un chilometro, e il 16 Novembre del 1106 venne consacrata la prima chiesa, costruita in pietra, di Cîteaux, dedicata alla Beata Vergine Maria. Da allora prese inizio un'interrotta tradizione cistercense di dedicare le proprie chiese alla Vergine Maria.

Dopo la morte di Alberico, avvenuta il 26 Gennaio 1109, gli successe Stefano Harding, vero genio creativo dell'Ordine Cistercense. Quale abate di Cîteaux, Stefano era in grado di utilizzare la sua erudizione, la sua esperienza e la sua abilità organizzativa per assicurare il successo all'abbazia, che fin d'allora aveva soltanto cercato di trovare un posto al sicuro all'interno di una società monastica in piena evoluzione. Successivamente, nel Maggio del 1113, un gruppo di monaci, partiti da Cîteaux, si stabilì a La Ferté, a sud di Cîteaux; la seconda abbazia era divenuta indispensabile perché, come dichiara il documento di fondazione "c'era a Cîteaux un tal numero di fratelli che né i beni esistenti erano sufficienti per provvedere a tutti né il posto dove vivevano si dimostrava adatto e conveniente per loro". Da lì ebbe inizio la crescita dell'Ordine Cistercense.

Ma queste nuove abbazie avevano una particolarità fondamentale che le distingueva agli occhi degli altri ecclesiastici. Erano sorte con la

---

3 Alcuni documenti fanno addirittura intuire che questo ritorno da parte di Roberto, sia avvenuto volentieri (*volentem cogentes*).

volontà di seguire, ritornare e restaurare, la vera Regola di San Benedetto. Dall'*Exordium Parvum* si legge: “Sappiate dunque che essi appartengono ad un certo luogo chiamato ‘Nuovo Monastero’. Essi si sono stabiliti colà, uscendo da Molesme con il loro abate, per condurvi una vita più solitaria e più rigorosa secondo la Regola di San Benedetto, che essi avevano deciso di osservare rinunciando ad alcune abitudini invalse in certi monasteri in cui si credeva che la debolezza umana fosse incapace di sostenere tante asprezze”<sup>4</sup>. Questa volontà di eremitismo nasceva, dunque, dalla comune necessità di sganciarsi dal mondo feudale che aveva compromesso notevolmente la vita nei monasteri dei secoli precedenti, e riportare un più antico equilibrio tra le componenti fondamentali della Regola benedettina, e cioè tra *Opus Dei, lectio Divina et labor manuum*. Lo stesso Stefano Harding, quando ancora era a Molesme, attaccava con vigore lo stile di vita basato sulle consuetudini di Cluny, cercando di portare la comunità monastica ad accettare la Regola benedettina per riportare rigore ed autorità nel monastero.

Ed è dallo scontro tra San Bernardo e Cluny che si arrivò alla riforma cistercense. San Bernardo metteva in netta contrapposizione i Monaci Neri, ricchi, pomposi, dalla vita agiata, con i Cistercensi, araldi di una nuova forma di vita monastica, seguaci in tutto e per tutto degli ideali che animavano la riforma gregoriana: poveri con il Cristo povero; vivendo con i frutti del proprio lavoro manuale, come gli apostoli; separati dal mondo e senza interesse per il mondo; austeri nel loro abbigliamento e in tutto ciò che usavano; parchi nel cibo e nella bevanda; senza pretese nelle loro abitazioni e costruzioni; semplici e austeri perfino nel loro servizio liturgico; prossimi all'eccesso solo nell'ascetismo. La riforma cistercense fu re-

---

<sup>4</sup> *Exordium Parvum Cistercii*, cap. XII, p. 59

alizzata con un proprio stile di vita ed una organizzazione tipica: essa si basava sull'istituzione del capitolo generale e sulla legge della filiazione. Il loro modo di vivere, invece, è descritto minuziosamente nei vari documenti delle origini e lascia pieni di meraviglia vedere il rigore con il quale escludevano ogni sorta di superfluità. Il monastero è costruito in legno; il vestiario è ridotto all'indispensabile, eliminando tutti i capi di biancheria che il tempo aveva accumulato; il cibo era molto frugale; l'attenzione agli altri li portò a distribuire le decime in quattro parti: una per il vescovo, una per il parroco, una terza per gli ospiti, vedove, orfani e poveri, ed, infine, una quarta per le necessità del monastero. Pure gli arredi sacri subiscono un taglio netto: nessuna croce d'oro o d'argento, ma solo in legno dipinto; niente candelabri se non in ferro; turiboli solo di rame e di ferro; pianete di fustagno o lino senza decorazioni di seta, oro o argento; i camici e gli amitti di lino senza seta, oro o argento. Eliminarono completamente l'uso di pallii, mantelli e tuniche. Infine, tutto il necessario per la vita, doveva provenire dal proprio lavoro.

\* \* \*

San Bernardo non aveva fondato l'ordine Cistercense. Ne aveva assicurato il successo. Da quattordici anni Cîteaux vegetava in mezzo alla foresta borgogna, quando egli vi giunse a 'convertirsi' e a cambiare d'un tratto la sua vita. Arrivava seguito da un gruppo, trenta dicono, trascinati da lui. "Allora (aprile 1112) la grazia di Dio mandò a questa chiesa dei chierici letterati e di alto lignaggio, dei laici potenti nel secolo e non meno nobili in numero grandissimo; sicché trenta postulanti pieni d'ardore entrarono



d'un tratto al noviziato"<sup>5</sup>. L'anno dopo, nel 1113, l'espansione esordiva con la fondazione di una prima abbazia figlia, La Ferté, e due anni più tardi, Bernardo partiva alla testa di una banda uguale per un'uguale avventura: impiantare, questa volta nella Champagne, una nuova filiale, Chiaravalle. Per dieci anni si dedicò interamente alla comunità di cui era l'abate, ossia il padre. Poi, dopo che Chiaravalle fu solidamente radicata, divenuta essa stessa prolifica disseminando a sua volta la propria discendenza, Bernardo smise di parlare soltanto per i religiosi del suo monastero. Da allora, fino alla sua morte nel 1153, la cristianità fu scossa nel profondo dalla sua parola. Come a Vézelay nel 1146, nel grande raduno ove scaturì la seconda crociata. Un'incessante e sottile critica, contro altri monaci, di stile diverso; o i concorrenti, quelli di Cluny, che bisognava contenere e ricacciare. Contro quelli che disseminavano l'eresia nel sud della Francia; contro quei cavalieri che pensavano a tutto fuorché difendere il Santo Sepolcro. Contro quelle tentazioni di potenza e vanità che ostentavano sempre più i vescovi e la curia romana. Contro tutto quello che gli sembrava indurre il popolo cristiano a perseguire una via errata, Bernardo voleva rettificare, raddrizzare, per tendere le volontà verso un unico scopo: il progresso nel *Cristo*.

Ma mentre tutti gli altri abati suoi contemporanei furono costruttori accaniti, che rivaleggiavano per legare a se i migliori scultori ed i primi vetrai; Bernardo, al contrario, non si preoccupava di costruire, ne tanto meno di decorare. Bernardo scriveva, e nei suoi scritti non compare mai nessuna indicazione relativa ai metodi costruttivi da adoperare, ne tanto meno indicazioni riguardanti l'*opera d'arte*. Malgrado questo, l'architettura Cistercense gli deve tutto. Bernardo personificava la morale che doveva dirigere il progetto dell'architettura, la sua parola ha fatto nascere ed ha

---

5 *Exordium Parvum Cistercii*, 1147

governato lo stile dell'arte Cistercense, poiché quest'arte è inseparabile da una morale, che lui stesso incarnava, e che voleva far conoscere al mondo.

È quando scomparve il terzo abate di Cîteaux, Stefano Harding, che Bernardo di Chiaravalle divenne la vera guida dell'ordine. Ora nulla più gli impediva di estendere le sue esigenze di rinuncia a tutte le abbazie cistercensi. Fu così, infatti, che il capitolo generale proibì l'uso di decorazioni scolpite o dipinte, e l'uso di vetrate a colori. Fontenay (1118 anno di fondazione) fu la prima abbazia ad essere stata costruita secondo il linguaggio costruttivo voluto da Bernardo, e durante le tre generazioni successive, centinaia di nuove costruzioni sorsero somiglianti ad essa. Ma se la parola di san Bernardo ebbe questa forza di persuasione, questa potenza generativa; se la congregazione monastica ch'egli animava dispose di tanti mezzi per edificare ciò che voleva essere la rappresentazione visibile di un'etica, e se tale edificio esercitò tanta influenza sul movimento d'insieme della cultura europea; è perché il secolo aspettava questa parola, aspettava simili esigenze morali, ed edifici religiosi costruiti in questo modo.

Il culmine della carriera terrena di San Bernardo venne raggiunto quando uno dei suoi figli, già monaco di Clairvaux, venne eletto papa: Eugenio III (1145-1153). Per ordine di questo papa, il santo iniziò nel 1147 la seconda crociata. Con la sua predicazione, egli infiammò centinaia di migliaia di persone, perfino quando la sua lingua non era compresa. Clairvaux, da sola, fondò 65 abbazie durante la vita di San Bernardo. Alcune altre abbazie erano quasi altrettanto feconde di Clairvaux e la Francia, ben presto, fu arricchita con circa duecento monasteri cistercensi. In questo periodo i Monaci Bianchi erano ben lanciati per oltrepassare i confini della Francia e per stabilirsi in modo permanente in altri paesi dell'Europa cristiana. Per la prima volta nella storia della Chiesa, Cîteaux spezzò queste

barriere fino ad allora insormontabili e divenne il primo ordine religioso realmente internazionale. Fin dal 1120 un gruppo di monaci dell'abbazia di La Ferté attraversarono le Alpi e fondarono Tiglieto, in Liguria. Successivamente Tiglieto divenne casa madre di Staffarda (1135) e di Casanova (1150) nella diocesi di Torino.

Il gran numero delle fondazioni cistercensi, che si sviluppavano con tanta rapidità, è la prova del richiamo universale che esercitavano gli ideali della vita cistercense su tutta la società contemporanea; fra le vocazioni, una percentuale sorprendentemente alta proveniva già dall'élite della classe degli intellettuali. Durante i primi anni dell'abbazia di Clairvaux, la famosa scuola di Châlons fu quasi interamente svuotata per il fatto che gli studenti insieme ai loro professori seguivano il fascino del giovane Bernardo. La stessa cosa succedeva spesso, dovunque capitava che l'abate dovesse predicare, soprattutto a Reims, Liegi e Parigi. Secondo Ernaldo, uno dei primi biografi del santo, Clairvaux era il monastero in cui "uomini di cultura, maestri di retorica e di filosofia nelle scuole di questo mondo, studiavano la *teoria delle divine virtù*". La ragione per cui la prima generazione della Scolastica preferiva i Cistercensi non può essere attribuita esclusivamente e primariamente alla sola personalità, così affascinante, di san Bernardo, dato che molte vocazioni sceglievano di condurre vita monastica in monasteri diversi da Clairvaux. Il fattore decisivo nella vocazione di questi intellettuali dovette consistere nel richiamo che emanava per essi la spiritualità cistercense.

L'influenza di San Bernardo sull'evoluzione dell'Ordine fu evidentemente di grandissima importanza. Senza alcun dubbio, il programma dei fondatori di Cîteaux era meramente contemplativo, animato da uno zelo ammirevole per un ascetismo di tipo eroico. Il giovane Bernardo abbracciò

di tutto cuore e fino in fondo la vita di Cîteaux, così come era, e, sotto la guida del suo abate, Santo Stefano, divenne egli stesso uno dei più grandi contemplativi di tutti i tempi. Tuttavia, egli era un genio realmente unico nel suo genere ed universale nella sua vocazione, dotato di una missione di governo provvidenziale. Era impossibile per lui restare a lungo nascosto all'interno delle mura di Clairvaux; ma, perfino negli anni della sua più febbrile attività pubblica, egli rimase sostanzialmente lo stesso monaco cistercense, asceta e contemplativo. Quanto più cresceva la sua fede negli ideali di Cîteaux, con tanta maggior dedizione si prodigava per diffonderne l'influenza. Egli non nascose mai la sua convinzione ben radicata che la regola cistercense era il modo più sicuro per garantire la salvezza della propria anima, e non esitò mai ad accettare chiunque a Clairvaux, sia che fosse un criminale pubblico o un principe della casa reale, un monaco fuggiasco o un vescovo. Lo sviluppo prodigioso dell'Ordine durante la prima metà del dodicesimo secolo sarebbe stato impossibile senza san Bernardo ed egli fu inevitabilmente, sebbene inconsapevolmente e suo malgrado, responsabile in grande misura delle conseguenze di questo fatto.

\* \* \*

San Bernardo non solo cambiò la concezione della vita monastica dell'epoca, ma, grazie ai suoi scritti, riuscì a dare le basi teoriche e di pensiero, riuscì a cambiare la concezione e la visione nei suoi seguaci, per una nascita e fioritura di una nuova arte, l'*arte Cistercense*.

Ma, per capire meglio l'arte cistercense, dobbiamo prima chiarire quali sono i presupposti coi quali i primi Padri di Cîteaux intesero rinno-

vare la loro vita caratterizzandola con un ritorno alle esigenze fondamentali della vita monastica. Con riferimento ai brani dei primi documenti dell'Ordine, i concetti chiave espressi sono: *povertà, uniformità di vita, solitudine, lavoro manuale, semplicità, devozione a Maria.*

Dall'*Exordium Cistercii* si legge, riferito al concetto di *povertà*: “Tutti sanno che nella diocesi di Langres si trova un monastero, chiamato Molesme, di ottima reputazione ed esemplare nell'osservanza. Fin dalle sue origini, la divina bontà lo rese famoso in breve tempo con l'abbondanza dei doni della sua grazia. Lo rese altresì rinomato con uomini illustri, con proprietà e con virtù. Ma poiché l'alleanza tra la ricchezza e la virtù non dura a lungo, alcuni membri di quella santa comunità, uomini profondamente sapienti che lo avevano compreso molto bene, scelsero di dedicarsi alla ricerca delle realtà celesti piuttosto che essere implicati negli affari temporali. Di conseguenza e subito, quegli uomini amanti delle virtù, cominciarono a pensare alla povertà, generatrice di uomini forti. Nello stesso tempo avvertirono che, sebbene nel loro monastero si vivesse in maniera santa e onesta, tuttavia la Regola professata veniva osservata meno di quanto fosse nel loro desiderio e proposito. Si interrogavano l'un l'altro su ciò che impensieriva ciascuno, e parimenti discutevano tra loro come attuare quel versetto: *A te scioglierò i miei voti, i voti pronunziati dalle mie labbra.* Perché indugiare oltre? Ventuno monaci insieme all'abate di quel monastero, Roberto, di venerata memoria, partono per decisione comune e si sforzano di portare a termine, di comune accordo, il disegno che hanno concepito con una unica ispirazione. Perciò, dopo molte fatiche e straordinarie difficoltà, quali è necessario che abbiano a soffrire coloro che vogliono vivere piamente in Cristo, raggiunsero finalmente la meta dei loro desideri e arrivarono a Cîteaux, allora veramente luogo orrido e in grande solitudine. Ma, i soldati di Cristo, ritenendo che l'asperità del luogo non discordasse dall'austero

proposito che già avevano maturato in cuor loro e considerando l'ambiente come se fosse stato preparato da Dio, ebbero tanto gradito il luogo, quanto prezioso il proposito.”<sup>6</sup>

Dai *Capitula*, sull'*uniformità di vita* si legge la seguente frase: “Affinchè tra le abbazie si conservi per sempre un'indissolubile unità, è stato stabilito per prima cosa che la Regola del beato Benedetto sia interpretata e osservata da tutti allo stesso modo. Quindi si usino gli stessi libri, almeno per quanto riguarda l'ufficio Divino, lo stesso abito, il medesimo vitto ed infine in tutto gli stessi usi e consuetudini”<sup>7</sup>.

Per quanto concerne la *solitudine* si legge, sempre dai *Capitula*: “(...) Nessuna abbazia dovrà essere costruita nelle città, nelle borgate e nei villaggi” e “(...) Fuori della porta del monastero non si costruisca nessuna casa destinata ad abitazione se non per gli animali”<sup>8</sup>.

Per il *lavoro manuale*: “Il vitto dei monaci del nostro Ordine, deve pervenire dal lavoro manuale, dalla coltivazione della terra e dall'allevamento del bestiame. Perciò ci è lecito possedere, per le nostre necessità, corsi d'acqua, boschi, vigne, terreni lontani dai centri abitati e animali (...)”<sup>9</sup>.

Per il concetto di *semplicità*: “La biancheria degli altari, i paramenti dei ministri siano senza seta, salvo la stola e il manipolo. (...) Tutti gli ornamenti del monastero, i vasi e gli utensili siano senza oro, argento e gemme, eccetto il calice e la cannuccia”<sup>10</sup> ma più importante ancora “In

---

6 *Exordium Cistercii*, cap. I, p. 27-28

7 *Capitula*, cap. IX, p. 40

8 *Capitula*, cap. IX, p. 40

9 *Capitula*, cap. XV, p. 42

10 *Capitula*, cap. XXV, p. 46

nessun luogo sono permesse le sculture. È permesso avere le pitture solo sulle croci e anche queste siano solo di legno”<sup>11</sup>.

L'ultimo punto riguarda la *devozione a Maria*, e si legge: “È stabilito che tutti i nostri monasteri debbano essere dedicati in onore della Regina del cielo e della terra”<sup>12</sup>.

È ora chiaro come l'ordine cistercense si basi su delle fondamenta di grande rigore e ascetismo, sulla volontà di distaccarsi da tutto ciò che è materiale e temporale, questo, per riuscire, con la sola contemplazione, ad elevare il proprio spirito verso la riconciliazione con Dio. Ma per raggiungere questa concentrazione e liberare la mente da tutte le futili preoccupazioni terrene, bisognava anche liberarsi di tutto ciò che si possedeva, vivere come se ci si trovasse già ad un livello dove l'anima non è più interessata al terreno. Per questo le decorazioni sono rifiutate. Le chiese e tutti i loro luoghi appaiono disadorni, semplici e puri. Le raffigurazioni espresse da statue e pitture portano a far vagare la mente, distraggono, e il loro sfarzo svia dalla contemplazione Divina. Bisognava vivere secondo la stretta osservanza della Regola in modo da poter incanalare tutte le proprie energie solo per motivi più elevati. Per poter effettivamente raggiungere l'Illuminazione Divina bisogna iniziare da subito, il cambiamento inizia già sulla Terra. È un cammino che conduce ai cieli; ma solo con l'osservanza delle sacre parole dei Padri si può intraprendere la giusta strada, e la strada la si deve iniziare a percorrere già nella sfera terrena.

Ma non per questo l'architettura smette di comunicare, di essere quel libro che per secoli ha istruito le persone. L'architettura deve conti-

---

11 *Capitula*, cap. XXVI, p. 46

12 *Capitula*, cap. IX, p. 40

nuare a trasmettere quei messaggi che ha sempre espresso, deve ancora istruire e condurre le persone; ma deve farlo in maniera più vicina all'ordine del messaggio espresso, un messaggio rivolto a persone predisposte a riceverlo. Il messaggio non è più per tutti. Il messaggio c'è, è ben chiaro, ma è *velato*, è nascosto, e solo la contemplazione e la totale devozione potrà permettere all'*Adepto* di comprenderlo. A tal riguardo sono utili le parole di Nicola De Lyre, poeta del XV secolo, sui quattro sensi della scrittura Sacra: “Il *senso letterale*, dice De Lyre, insegna i fatti, l'*allegoria* quello che bisogna credere, la *morale* quello che bisogna fare, l'*anagogia* quello verso il quale bisogna tendere”. E così è nell'arte Cistercense. I nostri monasteri, dei quali Staffarda ne è un valido esempio, sono lampanti casi di edifici edificati mediante l'uso del linguaggio *argot*. Linguaggio chiaro solo a coloro che lo sanno vedere e capire, oscuro ai più, i quali non riescono nemmeno ad intravederne un effettivo messaggio espresso.

Con questo non si voglia pensare che è stato volutamente negato l'accesso, per alcune persone, a questi insegnamenti; ma come ogni *rivelazione sacra* bisogna essere preparati per poterla ricevere, se il proprio *spirito* e la propria *mente* non fossero ancora pronti per comprendere quello che ha da insegnarci, non si riuscirebbe a gustarne i preziosi *frutti* che ci sta offrendo. “*Sapere, potere, osare, tacere*.”<sup>13</sup> è la frase che meglio esprime questo concetto; frase attribuita a Zoroastro, un motto che sintetizza l'intero percorso che deve seguire l'*Adepto*. Ma è l'ultima parola, questo *tacere*, che acquista un significato prezioso per noi. Non è un caso che si ammonisca al *silenzio* una volta raggiunto lo *scopo*, se le prime tre parole indicano le

---

13 Questa esortazione si può trovare spesso scritta in questo modo “*Scire, potere, audere, tacere*”, nella quale si nota come la seconda parola, *potere*, sia in realtà scritta in italiano invece che in latino come le altre. Questo fatto, ovviamente, non si tratta di un errore di trascrizione.



fasi del percorso di crescita, l'ultima obbliga al silenzio, per non privare dei risultati arduamente ottenuti i prossimi Adepti che intraprenderanno la difficile strada. Del resto queste conoscenze, questi saperi, si possono ottenere solo grazie alla propria volontà di spirito e grazie all'intercessione Divina; ricevere la rivelazione, senza aver prima percorso tutto il cammino, fa sì che non lo si possa comprendere ed apprezzare allo stesso modo di una conoscenza acquisita grazie ai propri sforzi ed alle proprie fatiche.

Ed in che modo è possibile parlare solo per determinate persone, coprendo i significati ai più? In che modo i Cistercensi hanno impresso le loro conoscenze nelle pietre che compongono la loro architettura? Con l'*allegoria*, la *metafora*, la *geometria* e, per ultima, la *matematica* coi suoi *numeri*. Ed è notevole rendersi conto di quanto l'arte cistercense si basi sulla *geometria* e sui *numeri*. La loro è un'arte che guarda alla *natura*; all'armonia delle forme e alla possibilità di penetrare e riprodurre questa armonia che è la base stessa sulla quale si regola l'intero Universo. Pitagora diceva: "Tutto è numero, il numero è il segreto del Mondo. La realtà può essere compresa solo se la si riduce a una quantità misurabile attraverso la Geometria e numerabile attraverso l'Aritmetica." Parlare coi numeri e con le loro proporzioni è quindi parlare con la stessa lingua di Dio. I principii di tutte le cose stanno nel numero, nell'*arithmòs*.

Ma questa è solo un tipo di linguaggio usato nelle architetture Cistercensi. Esistono, poi, le *allegorie* e le *metafore*. Benché l'arte cistercense si basi soprattutto sulla geometria e sulla luce che ne deriva in base all'orientamento, si possono scorgere alcuni riferimenti allegorici molto celati sotto altre sembianze e non sempre comprensibili se non dopo un attento studio. Questi, a differenza del linguaggio geometrico, vogliono parlare più direttamente all'uomo; si riferiscono a concetti a lui più prossimi in quanto

risalgono a conoscenze formatesi nei tempi, le quali, la cultura ed il tempo, ha caricato di significati riconducibili alle tradizioni proprie dell'uomo. E sono questi simboli i più diretti e più facilmente comprensibili per l'uomo. Se con la geometria si vuole parlare col linguaggio Divino; con le allegorie si cerca di avvicinarsi alle tradizioni dell'uomo e rivolgersi esclusivamente a lui. Ovviamente questo linguaggio va interpretato e capito, mai sarà diretto, o perlomeno, avendo le metafore e le allegorie corrispondenza con più significati, starà nella capacità della persona essere in grado di decifrarne il vero geroglifico e penetrarne il significato. Di sicuro, si può affermare con certezza, che il compito non è mai reso semplice. I costruttori facevano di tutto per rendere difficile la decifrazione del messaggio, proprio perché non deve essere compreso da tutti. Solo chi avrà *fede* riuscirà a comprendere i segreti contenuti in questi *libri di pietra*.

Nel Medioevo, ma specialmente nel corso del XII secolo, quando si parla di estetica è indispensabile tenere presente che esistono due opposte concezioni sulla spiritualità dell'arte. La prima accetta, si compiace e ricerca la mediazione del sensibile, del bello e del sontuoso *per visibilia ad invisibilia*. La seconda, invece, rifiuta l'analogia tra bellezza del mondo e splendore del macrocosmo. Per questi ultimi, specialmente per San Bernardo e i Cistercensi, l'ascesa verso Dio passa attraverso la rinuncia all'uso dei sensi. La funzione dell'arte si limita allora a favorire il ritorno dell'uomo in se stesso per condurlo alla vita interiore. Agli occhi di Bernardo, quest'arte fatta di lusso ed esuberanza, è in contraddizione con le esigenze della vita spirituale. L'anima ha bisogno di concentrazione interiore per potersi conoscere: l'introspezione è nemica della vana curiosità, la quale, a sua volta, mette in pericolo lo spirito religioso. Non bisogna tuttavia cadere in errore, San Bernardo e i sostenitori del rigorismo ascetico non sono affatto nemici dell'arte. In una chiesa cistercense la purezza delle linee e la

semplicità delle forme suppliscono largamente all'assenza degli ornamenti, si crea un parallelismo tra la volontà di conoscenza interiore dei monaci e la loro architettura, sono legati da un filo invisibile che li unisce. L'architettura cistercense è in sintonia con la volontà d'animo dei suoi monaci, è lo specchio delle loro anime; li aiuta e li guida verso l'*illuminazione* e la *conoscenza* di se stessi e di Dio. L'arte cistercense è austera, disciplinata e fondata sulla ricerca della purezza di linee. Essa non è meno intrisa di spiritualità di quella di Cluny.

A tale proposito, Otto Von Simson<sup>14</sup>, fa notare che la caratteristica saliente dell'architettura bernardina, e gotica in generale, non consiste nelle sculture o nei dipinti, ma nell'uso della *luce mirata* e nell'*armonia degli elementi* su cui poggia la struttura architettonica, costruita a partire da una misura espressa in formule geometriche. Gran parte di questa teoria era stata trasmessa fino al secolo XII dal trattato *De Musica* di Sant'Agostino, che faceva eco, a sua volta, al misticismo pitagorico e neoplatonico, radicato su principii geometrici e numerici.

Pertanto non è esagerato parlare di un'estetica cistercense o, meglio ancora, bernardina. Nonostante che, a prima vista, l'arte dei cistercensi sembra rappresentare poca cosa poiché è talmente povera e disadorna, tuttavia, ad un attento esame, essa risulta omnicomprensiva. L'arte cistercense non si riferisce ai sensi, ma alla ragione.

---

14 VON SIMSON O., (1956)

## SANTA MARIA DI STAFFARDA

Se è certo che l'abbazia nacque e si sviluppò grazie agli interventi dei feudatari locali, meno certo è, invece, l'anno di fondazione. Esiste, sì, un documento di fondazione; si tratta di una donazione dei marchesi Manfredo, Guglielmo, Enrico, Ugo, Anselmo e Ottone Baverio, figli di Bonifacio, il quale, però, è senza data. Da questo documento, come spiega Goffredo Viti<sup>1</sup>, si può dedurre che la data di fondazione possa essere attribuita al 25 luglio 1135.

Staffarda (TAV. I) è un complesso abbaziale che sorge nel Comune di Revello, in provincia di Cuneo ed in diocesi di Saluzzo; in una pianura anticamente acquitrinosa e coperta di boschi che già in epoca romana era stata in parte bonificata e colonizzata. Molto fa pensare che i primi monaci, partiti da Tiglieto, giunsero e trovarono una chiesa che era già in fase di costruzione. Da una veloce analisi stilistica della chiesa si può pensare che la parte orientale della chiesa sia stata eretta prima dell'arrivo dei Monaci Bianchi, attorno alla prima metà del secolo XII. Infatti, se l'intero complesso ha tutt'oggi una notevole omogeneità stilistica malgrado i numerosi interventi di ripristino visti necessari nel tempo, la chiesa appare di difficile identificazione. L'edificio presenta contemporaneamente caratteri di tipo lombardo nella sezione maggiore delle arcate di accesso al transetto, nelle coperture a botte e, soprattutto, nella pianta non cruciforme, che è infatti

---

1 VITI G. (1995), p.133. Poiché in tale documento i fratelli Baverio vengono presentati come unica persona, si può pensare che l'atto sia successivo alla morte del loro padre, avvenuta nel 1135. Tale datazione, per la fondazione dell'abbazia di Staffarda, sarebbe poi confermata, in parte, da una seconda carta, riguardante una donazione avvenuta nel 1138, che vede già la presenza, citandolo, del "monastero di Staffarda".

ad aula tri-absidata. Di tipo gotico-borgognone sono riconducibili, invece, gli archi a sesto acuto, le volte a pianta quadrata e la sezione, detta 'a toro', dei costoloni.

Per questo la maggior parte degli studiosi propende nell'affermare che la chiesa è stata trovata già iniziata dai monaci cistercensi, i quali, una volta arrivati, hanno reimpostato i lavori secondo le loro disposizioni. Non si può escludere, anche, l'impiego di maestranze diverse per la costruzione; magari queste, in un periodo nel quale, per motivi a noi ignoti, non ricevendo indicazioni precise sulla costruzione, hanno eseguito i lavori secondo lo stile locale.

Staffarda, è discendente diretta di Tiglieto, prima abbazia fondata sul suolo italiano, in Liguria, nell'anno 1120; è quindi del ramo de La Ferté. L'abbazia cresce rapidamente, in ricchezza ed importanza, aiutata notevolmente dalle donazioni che i Marchesi di Salluzzo ed i Conti di Savoia le destinarono. Queste donazioni resero possibile lo sviluppo dell'abbazia, la quale, divenne presto un potente centro economico, organizzato in grange molto importanti ed efficienti per la bonifica della zona. Successivamente, nel 1189, il vescovo di Acquapendente donò a Staffarda la chiesetta di Santa Maria di Saca presso Farnese, tra il Lazio e la Toscana. Questa fu la sua prima filiazione, ma ebbe breve durata: le difficili condizioni dei luoghi, inadatte per uno sviluppo stabile della comunità monastica, indusse i monaci a trasferirsi, all'inizio del secolo XIII, a San Martino al Cimino.

Sul finire del secolo XIII, Staffarda comincia a risentire del grande sforzo finanziario necessario a completare la sua costruzione; secondo Gabotto, Roberti e Chiantore<sup>2</sup>, il monastero fu devastato da un incendio

---

<sup>2</sup> GABOTTO, ROBERTI, CHIANTORE (1901), p.178

proprio in quegli anni, il che spiegherebbe le ingenti spese finanziarie dovute per la ricostruzione. Questo vede Staffarda costretta e disfarsi delle grange per recuperare soldi, ma ciò compromette la sua capacità operativa e ne causa una progressiva decadenza, testimoniata dal numero sempre più esiguo di presenze tra i monaci<sup>3</sup>.

Nel 1463 Staffarda cade sotto la commenda e circa trent'anni dopo, nel 1497, i monaci entrano a far parte della Congregazione Italiana di San Bernardo, da cui si staccarono nel 1607 per aderire a quella Fogliante. A ciò corrisponde un rilancio, anche economico, del complesso, che fu però bruscamente interrotto il 18 agosto 1690 dalla Battaglia di Staffarda, combattuta, nell'ambito della Guerra di Successione Spagnola, dalle truppe di Luigi XIV e dai piemontesi di Vittorio Amedeo II. Tuttavia, i danni provocati all'abbazia dalla battaglia, furono in parte risarciti grazie al monarca Savoia.

L'1 ottobre 1750, Benedetto XIV pose fine alla vita monastica di Staffarda, concedendo il monastero in commenda perpetua ai Maurini dei Santi Mauriziano e Lazzaro di Torino, che ancora oggi la detengono. Nel 1799 le truppe francesi arrecarono nuovi danni al complesso e, cinque anni più tardi, vi fu istituita la parrocchia. Tra il 1826 ed il 1840 furono riparate le strutture più urgenti, ma un restauro completo ebbe inizio soltanto a partire dal 1923.

\* \* \*

---

<sup>3</sup> Si attestano circa venti monaci nel 1233, quarantuno nel 1258, trentanove nel 1291, fino agli undici del 1561.

Nell'esaminare l'architettura cistercense, gli studiosi hanno messo in rilievo diretto la personalità di San Bernardo per l'elaborazione di un progetto pilota, il *piano Bernardino*, all'origine del quale sarebbe l'esistenza di 'cantieri scuola', ossia luoghi e laboratori dove questi progetti venivano insegnati ai monaci, che se ne appropriavano per insegnarli e farli conoscere per le abbazie di nuova fondazione. Si è anche riscontrato come i monaci, nell'esportare questo programma di lavoro, fossero comunque in grado di adattarsi ai sistemi locali e tradizionali di costruzione.

La particolare armonia delle architetture cistercensi, dovuta a un ordine ed a una proporzione non casuale, è il raffinato risultato di una progettazione basata sul principio del *modulo*, usato secondo un calcolo matematico che condiziona le varie parti di un edificio. Così, ogni dimensione, ogni distanza e ogni parte di un'abbazia, sono effetti di un sistema razionale e mai arbitrario. Il rapporto costruttivo è quello armonico del quadrato, che regola, non solo la divisione in pianta, ma anche quella dell'alzato in consonanza con i rapporti numerici della *Gerusalemme Celeste* descritta nel Libro dell'Apocalisse. San Bernardo non negava i numerosi riferimenti al Vecchio Testamento o alla *Gerusalemme Celeste*, ma poneva l'accento sul significato didascalico dell'architettura della Chiesa insistendo sugli aspetti di umiltà e di semplicità. Le chiese a pianta bernardina terminano quasi tutte con un quadrato o un rettangolo, generalmente più basso della navata, derivato dalle piccole chiese e dalla tradizione degli oratori. Questa è, infatti, un'espressione dell'umiltà monacale: la forma rettangolare era ritenuta più modesta di quella rotonda o addirittura la più modesta possibile, mentre l'abside tonda rappresenta una simbologia della tradizione imperiale.

La planimetria degli insediamenti cistercensi dei secoli XII, XIII e

della prima metà del secolo XIV è sviluppata, infatti, in suddivisioni *ad quadratum*, in modo da avere proporzioni pressoché perfette tra il piano e l'alzato. Ogni ambiente destinato alla vita dei monaci, e quindi non solo la chiesa abbaziale, risulta formato da uno spazio, espresso con rigorose forme geometriche, simile, come afferma Romanini, "ad un blocco concluso in cuspide triangolare, moltiplicato per accostamento e sovrapposizione"<sup>4</sup>.

Ma passiamo, ora, ad analizzare velocemente la 'pianta-tipo' di un'abbazia cistercense. Numerosi autori di architettura cistercense si sono premurati di fornire una loro 'pianta tipo'. Ce ne sono diverse tipologie, tutte somiglianti una con l'altra, ad eccezione di piccoli dettagli che possono variare da autore ad autore. Marcel Aubert propose la sua pianta-tipo nel 1943 (TAV. II); da allora altri studiosi hanno elaborato altre versioni che, come appena detto, sono simili ma non identiche. Alcune di queste sono le due versioni del Padre Trappista Anselme Dimier, la prima del 1949 (TAV. III) e la seconda del 1962 (TAV. IV), una di Wolfgang Braunfels del 1978 (TAV. V), ed infine quella di Hervay del 1984 (TAV. VI).

Si può notare che i caratteri principali, ricorrenti in tutte le rappresentazioni, sono: la chiesa con pianta a croce latina ed absidi sempre rettangolari, in numero variabile, ma sempre con minimo 2 per lato più uno maggiore centrale; un nartece porticato antistante la chiesa; un chiostro interno coperto, sul quale si affaccia tutta la struttura monastica, nel quale si trova, accostato al lato Sud, una fonte coperta dalla forma ottagonale. La disposizione degli ambienti intorno al chiostro è sempre la stessa, ed è: sul lato Est in senso orario si ha la sacrestia collegata al transetto della chiesa, l'*armarium*, la sala del capitolo, le scale che conducono al dormitorio (che si trova al piano superiore sempre nell'ala Est), l'*auditorium* e la sala dei

---

4 ROMANINI A. M. (1974), p.286



monaci; sul lato Sud, sempre in senso orario, il *calefactorium*, il refettorio con un pulpito per le letture che venivano eseguite mentre si consumava il pasto e la cucina; infine, sul lato Ovest, il refettorio dei conversi, il passaggio coperto che da accesso al chiostro, il *dispensarium* ed il passaggio dei conversi che portava alla chiesa. Questi sono gli ambienti principali che riguardano il complesso abbaziale, c'è, però, da aggiungere tutti gli altri ambienti che erano, stando sempre all'interno delle mura di confine del complesso, di proprietà dei monaci, ma visitabili anche da forestieri. Questi ambienti sono la casa dell'abate, le portinerie, il mercato, le grange, le scuderie, la foresteria, l'infermeria, la prigione e gli alloggi dei conversi col loro chiostro.

Di importanza vitale era la presenza di un corso d'acqua nelle immediate vicinanze del monastero; questo perché il complesso doveva essere completamente autonomo e non dover dipendere dall'esterno. In genere questo corso d'acqua era ubicato in prossimità del lato Sud del monastero, dal quale propendevano gli edifici terminanti con dei locali adibiti a latrine che scaricavano direttamente in acqua. Ma, più in generale, l'acqua, nelle abbazie cistercensi, era destinata a tre tipi d'uso: domestico, liturgico e produttivo. Per soddisfare queste tre esigenze, i monasteri cistercensi erano dotati di due tipi di sistemi di distribuzione dell'acqua. Il primo, che soddisfaceva sia gli usi domestici che liturgici, è un 'sistema interno' che serviva a fornire d'acqua pura l'abbazia, acqua proveniente da una sorgente più a monte; mentre per gli usi produttivi si utilizzava un 'sistema esterno', il quale attingeva direttamente dal corso d'acqua più vicino.

\* \* \*

Il complesso abbaziale di Staffarda (TAV. VII), malgrado presenti una notevole uniformità di stile, riconoscibile e mantenuta nel tempo, ha, però, nella chiesa un carattere discordante, o perlomeno inusuale, rispetto alle più comuni costruzioni cistercensi. Come già detto in precedenza, l'architettura della chiesa è strettamente legata alle tradizioni tipologiche e costruttive locali dell'Italia nord occidentale, ovvero del romanico lombardo. Gli unici elementi ricorrenti negli edifici cistercensi, e riconoscibili anche a Staffarda, sono le semicolonne pensili nel coro, le ogive a sezione torica delle volte, ed alcuni degli elementi scultorei, come i capitelli in pietra fogliati.

Come scrive Silvia Beltramo<sup>5</sup>, la chiesa di S. M. di Staffarda è stata, presumibilmente, la prima parte del complesso monastico ad essere realizzata ed il suo assetto medioevale non viene quasi mai alterato, se non con alcune aggiunte, eliminate nel corso dei restauri del XVIII e XX secolo. La chiesa si presenta ancora oggi composta da tre navate terminanti con tre rispettive absidi a forma circolare, orientate con uno pseudo-transetto, voltato a botte e non sporgente in pianta, collocato in corrispondenza della penultima campata. Questa configurazione in pianta, ad aula tri-absidata con absidi circolari, è l'elemento che più si discosta dai normali canoni architettonici cistercensi. Anche i pilastri che sorreggono la navata centrale, e sui quali si agganciano le volte delle navate laterali, hanno una particolare caratteristica. Questi pilastri polistili, composti da un nucleo quadrangolare sul quale si addossano quattro semicolonne, hanno sezioni e dimensioni diverse tra loro. Tutti i pilastri del lato Nord sono di dimensioni notevolmente maggiore rispetto a quelli del lato Sud. Su questa difformità ci sono

---

5 BELTRAMO S. (2010), p.61

pareri contrastanti: alcuni studiosi ritengono che sia dovuto ad un cambiamento durante la fase di costruzione, nella quale si sono accorti che la struttura non riusciva a sorreggere l'intero carico, altri attribuiscono il fatto alla diversità di maestranze adoperate per la costruzione; ma, come vedremo più avanti nel capitolo relativo alla chiesa, queste due tesi non riescono a convincerci a pieno sulla questione. La difformità è notevole; attribuire una svista così grossa al cambio di maestranze non è plausibile, come non lo è nemmeno pensare che degli abili costruttori, come erano i cistercensi, inizino la costruzione di una chiesa senza avere prima effettuato appositi calcoli per le dimensioni dei pilastri e rendersene quindi conto solo dopo, compiendo un clamoroso cambio di rotta e ridimensionandoli con una aggiunta così grossa da far pensare, quindi, ad un errore commesso per niente trascurabile. In Staffarda, a prima vista, e lo faremo notare spesso nel corso di questo studio, può sembrare che tutto sia lasciato al caso, le difformità e le irregolarità sono tante, pure la chiesa, in pianta, non è regolare: gli angoli sono vistosamente irregolari, le linee vanno rastremandosi od aprendosi in maniera per niente mimetica, anzi, clamorosa. Sono presenti tante piccole cose che potrebbero apparire come una serie di errori che si sono sommati nella costruzione. Conoscendo i metodi costruttivi del tempo, si potrebbe pensare che questo sia dovuto anche dalla necessità di adattarsi al terreno, ma nella pianura padana, in una zona pianeggiante e senza il minimo dislivello, a meno che non ci siano grossi problemi di sottosuolo, escluderemo questo come il motivo di queste così lampanti 'irregolarità'.

Tornando alla chiesa, in corrispondenza del presbiterio le semicolonne si interrompono tramite peducci per accogliere gli stalli del coro monastico. Gli archi sono a pieno centro, alcuni a sesto leggermente ribassato. Gli archi a profilo acuto li si rileva solo nelle vele della navata centrale. Volte a botte sono presenti, invece, nei transetti laterali in corrispondenza del

coro originario collocato di fronte all'altare maggiore, vero centro sacrale e liturgico della chiesa, e vanno a definire le 'ali' dello pseudo-transetto.

Il sistema di sostegni delle volte nelle navate laterali è differente nel lato Nord e quello opposto: a Nord vengono utilizzate semicolonne addossate alla parete, mentre nella navata Sud le volte poggiano su singole mensole che si inseriscono in un muro perimetrale rettilineo e senza interruzioni. I capitelli presentano una diversità nell'impiego di materiali, laterizio e pietra, e nelle scelte decorative. In tutta Staffarda non troveremo mai un capitello identico ad un altro, ogni capitello è diverso ed unico nel suo genere.

Le absidi, di dimensioni differenti, sono state oggetto di interventi di restauro all'inizio del XX secolo, i quali hanno interessato soprattutto le aperture. Ogni abside si innesta, tramite una volta a botte longitudinale, sull'ultima campata Est della chiesa.

Per quanto riguarda la facciata della chiesa, molto probabilmente in origine presentava un profilo a capanna, con le due falde continue, mentre ora si presenta con un prospetto a falde interrotte. A questo prospetto è poi stato annesso, in una fase successiva, il porticato d'ingresso.

L'ultima fase del cantiere della chiesa, alla fine del XIII secolo, si concludeva con la realizzazione della torre campanaria, inserita in corrispondenza dell'ultima campata Sud, nella parte terminale a filo delle absidi. Questo, in origine, non era contemplato nella realizzazione del monastero; secondo gli Statuti del 1157 una torre campanaria ha ragione solo quando c'è una comunità da servire e che viene richiamata dalla campana posta nella torre. Ma un'abbazia cistercense nasce lontana e distante dai centri abitati, la chiesa stessa non era frequentata se non dai monaci stessi e dai

fratelli conversi, di conseguenza non c'era necessità di una torre in quanto non c'era *gregge da richiamare*. Questo divieto fu però derogato in un secondo momento, così che, come del resto la maggior parte delle abbazie cistercensi, anche Staffarda costruì la sua torre campanaria. Questa fu costruita seguendo a riferimento i modelli presenti nel territorio circostante che si diffondono alla fine del Duecento; in particolare, sono riscontrabili assomiglianze col campanile dell'abbazia di Villar San Costanzo<sup>6</sup>.

La costruzione delle altre parti del monastero procede negli anni sessanta e settanta del secolo XII, come si evince da alcune carte e citazioni documentarie<sup>7</sup> e dai primi anni del secolo XIII i documenti attestano la presenza di diversi luoghi che caratterizzano la vita monastica a Staffarda<sup>8</sup>. Il *claustrum* dell'abbazia viene costruito a fianco della chiesa sul lato Sud. Il blocco orientale comprende, al piano terra, la sacrestia, la sala capitolare, un passaggio aperto verso oriente e la sala dei monaci; una scala posta a fianco della sala capitolare permetteva l'accesso al dormitorio comune situato al piano superiore, il quale prevedeva, ed ha tutt'oggi, anche un accesso diretto alla chiesa. Il dormitorio è stato completamente rifatto nel secolo XVIII con la divisione in celle che troviamo ancora oggi; originariamente, come imponeva la Regola, il dormitorio doveva essere una sala unica senza divisioni. Di notevole importanza per la vita monastica è la sala capitolare; questa a Staffarda si sviluppa in un vano a nove campate regolari, costruite sulla base di un modulo *ad quadratum*. Sebbene si presenti in condizioni disastrose, con centine in legno poste a sorreggere i carichi degli archi e numerose colonne in pietra sostituite a seguito del loro collasso e, le restanti, cerchiare preventivamente con collari in ferro, nell'architettura della sala si

---

6 BELTRAMO S. (2003)

7 SAVIO F. (1898)

8 Questi documenti sono contenuti all'interno del '*Cartario di Staffarda*', Vol. I e II.

riconosce la volontà di attribuire a questa la funzione principale e di 'rappresentanza' all'interno del monastero. Suddivisa da quattro colonne con capitelli a *crochet* che sorreggono un sistema di volte a crociera costolonate. Gli archi e le ogive terminano alle pareti appoggiandosi su mensole litiche di diverse forme e decorazioni. Importante per la funzione della sala, sono le due grosse finestre affacciate al chiostro, poste ai lati del grosso portale d'ingresso, formate da trifore sorrette da colonnine binate in marmo; queste permettevano la completa comunicazione per i frati che non trovavano posto all'interno della sala ed assistevano all'esterno.

Il lato Sud presenta, in senso orario, la sala del *calefactorium*, il refettorio dei monaci e la cucina. Nel refettorio, sebbene rispetti le dimensioni originarie della sala, la copertura voltata è da far risalire al XVIII secolo. Sulla parete di fondo si trovano ancora tracce di un affresco rappresentante l'Ultima Cena, databile in un arco cronologico compreso tra la fine del secolo XV e l'inizio del successivo. Si è recentemente perso, invece, il pulpito in pietra e muratura presente nella sala al quale si aveva accesso con una piccola rampa di scale posizionata a ridosso del lato Sud della sala, quest'ultima ancora presente.

L'ultimo lato, quello Ovest, era generalmente il lato dei fratelli conversi. Questo è il lato del quale più si è perso dell'originale configurazione. In quest'ala, caratterizzata da un andamento leggermente obliquo, è stato aperto un passaggio diretto che comunica col chiostro, il quale interrompe la scansione originaria degli spazi. Rimane, però, traccia della struttura medioevale nel primo tratto verso la chiesa, definito da un grande vano coperto da una volta a botte.

Rimane da far notare i resti della fontana posta sul lato Sud del chiostro, questi sono stati trovati durante i restauri avvenuti negli anni venti del

XX secolo, nei quali sono emerse tracce della fondazione del padiglione ottagonale che copriva la fontana, con contrafforti agli spigoli ed aperture ai lati. Del portico del chiostro, invece, ne rimangono soltanto due lati e mezzo, anche se in origine doveva chiudere tutti e quattro i lati. Questo è composto da una serie di archi sorretti da colonnine binate in marmo, con capitelli dalle decorazioni a foglie uncinata, tutti diversi l'uno dall'altro.

Questo riguarda gli edifici adiacenti al chiostro, ovvero tutti quegli spazi il cui ingresso era consentito solo ai monaci. Ma un'abbazia cistercense è una vera e propria città, e, come la *Gerusalemme Celeste*, anche Staffarda aveva le sue mura con le sue porte di accesso. Il grande recinto che racchiude gli spazi sacri, rurali e commerciali, era accessibile tramite una serie di porte, rintracciate nei documenti di inizio XVIII secolo. Queste porte erano chiamate San Cristoforo, San Pietro e Salluzzo. All'interno di questo spazio si trovavano gli edifici il cui accesso era consentito non solo ai monaci, ed erano la foresteria, il mulino, le scuderie, il cimitero sul lato nord della chiesa, la loggia del grano, ed altri edifici con scopo produttivo e predisposti per l'ospitalità rivolta ai viandanti.

\* \* \*

Cerchiamo, ora, di capire meglio quali possono essere le ragioni di una pianta della chiesa così particolare rispetto ai normali canoni Cistercensi. Abbiamo detto che, molti studiosi, reputano la nostra chiesa di Staffarda rassomigliare più alla tipologia del romanico-lombardo a causa dello pseudo-transetto non sporgente. Ma da una più attenta analisi si possono riscontrare anche altre influenze che possono aver influito tale costruzio-

ne; cerchiamo di capire quali possano essere.

Come è noto, il secolo XII era tempo di Crociate. L'Ordine dei Cavalieri del Tempio, che professava la regola di Sant'Agostino, ebbe la sua approvazione ufficiale nel Concilio di Troyes del 1128 nel quale Hugues de Payns sottopose la regola al giudizio dei vescovi. San Bernardo la esaminò e dichiarò che essa non era confacente con lo spirito cavalleresco dell'Ordine. Il Concilio, perciò, stabilì che ne venisse compilata una nuova che, secondo la tradizione, a dettarla sarebbe stato l'Abate di Chiaravalle in persona. Il coinvolgimento dei Cistercensi nell'organizzazione e nella conduzione delle Crociate è un dato certo. Fin dal 1124 venne realizzato un tentativo serio di estendere fino alla Terra Santa l'attività dell'Ordine. Arnolfo, il primo abate di Morimond, senza l'autorizzazione del Capitolo generale abbandonava il suo incarico con la ferma risoluzione di fondare una abbazia in Palestina, accompagnato dai suoi migliori monaci; soltanto la morte prematura gli impediva di realizzare questo piano. San Bernardo era profondamente contrario a questa avventura; e tuttavia egli aveva incoraggiato i Premonstratensi in un tentativo analogo. Egli aveva appoggiato con entusiasmo i Cavalieri del Tempio ed aveva loro dedicato il suo famoso trattato dal titolo *De laude novae militiae* (La lode della nuova milizia). Come frutto tangibile della conquista e della loro presenza, tra il 1204 e il 1276 l'Ordine acquistò o stabilì entro il territorio dell'impero dodici abbazie, tra le quali due monasteri di monache.

Veniamo ora a capire quale era l'architettura dell'Ordine dei Cavalieri del Tempio in Palestina, di quali influssi si è arricchita e quali possono essere stati gli scambi e i reciproci influssi con l'architettura Occidentale. È necessario, infatti, ricordare come la maggior parte delle chiese costruite dai crociati furono edificate sopra le rovine di precedenti chiese paleo-



cristiane o bizantine, utilizzandone spesso le fondazioni oppure conglobandone parti intere. Ed è proprio in base a questa considerazione che si può comprendere il perché delle frequentissime terminazioni absidali che, mentre all'interno presentano una o tre absidi semicircolari, esternamente sono chiuse da un muro piatto, che tutto congloba e nasconde. Per quanto riguarda l'altra influenza nelle chiese Crociate in Palestina, si possono riconoscere, ovviamente, influenze francesi, più precisamente con caratteri romanici, per i quali i modelli sono rappresentati dalle chiese cistercensi della Borgogna. Soprattutto il sistema strutturale non si discosta da alcuni schemi ormai codificati nell'ambito delle chiese cistercensi.

Ma la cosa che più ci stupisce, è vedere come la maggior parte delle chiese Crociate rispecchi la struttura della nostra chiesa di Staffarda. La cattedrale di Ramla (TAV. VIII), originariamente cattedrale romana di San Giovanni, che viene ricordata dai pellegrini fino dal 1132, presenta la tipica pianta ad aula tri-absidata, con le due laterali a crociera e la principale a botte, terminanti in tre absidi dalla forma sferica. Ugualmente i resti della chiesa di San Giorgio a Lydda (TAV. IX) e della chiesa di Sepphoris (TAV. X) fanno intuire una pianta simile, senza transetto e terminante con tre absidi circolari. Ma gli esempi sono numerosi, per elencare giusto un piccolo numero corrispondente alla nostra struttura tipo, si possono ricordare la basilica crociata dell'Annunciazione a Nazareth (TAV. XI), la quale, come in Staffarda presenta le tre absidi circolari collegate ai transetti tramite una volta a botte longitudinale, la cattedrale di Cesarea (TAV. XII), la basilica del Monte Tabor (TAV. XIII), la chiesa di Abu Gosh (TAV. XIV) fino ad arrivare alla più importante per il nostro confronto: la chiesa di Sant'Anna a Gerusalemme.

La chiesa di Sant'Anna a Gerusalemme (TAV. XV) è l'organismo più

completo e complesso dopo la basilica del Santo Sepolcro, con la quale l'esperienza romanica delle chiese in Terra Santa tocca il suo livello più alto, con un'unitarietà di progettazione sia all'interno che all'esterno raramente riconoscibile. Essa fu probabilmente costruita attorno alla fine della prima metà del XII secolo, nello stesso periodo nel quale fu costruita Staffarda, ed accanto ad essa si sviluppò un monastero. Ma è nella pianta che si riconoscono gli stessi principi costruttivi che si possono vedere anche in Staffarda. Di tipo basilicale a tre navate terminanti ciascuna con un'abside semicircolare all'interno, e, abbandonando la consuetudine bizantina che vede all'esterno una forma poligonale dritta, un andamento esterno che cerca di ricalcare e far trasparire la forma che ha all'interno. Tutto l'edificio, come in Staffarda, ha un andamento irregolare, nel quale si nota un progressivo rastremarsi delle navate laterali in direzione delle absidi. Ma ancora più sorprendente è la quarta, ed ultima, campata che si apre in un vero e proprio transetto, non sporgente in pianta, concluso con due volte a botte, esattamente come lo pseudo-transetto di Staffarda.

Le similitudini sono così tante da indurci a pensare che questi Cavalieri del Tempio, tanto cari all'Ordine Cistercense, dei quali si hanno tracce sia a Staffarda che del loro passaggio per quelle terre piemontesi seguendo la via Carolingia, abbiano apportato un notevole contributo alla costruzione, o perlomeno all'impostazione, della chiesa di Staffarda. Del resto in che altro modo si potrebbe spiegare una pianta di questo tipo; come già detto, preferiremmo scartare l'ipotesi di una chiesa già parzialmente costruita all'arrivo dei monaci, in quanto sarebbe un caso isolato nella storia dell'Ordine che dei monaci così rigorosi verso la Regola, si lascino accontentare da un edificio che non rispecchia i loro ideali (tra l'altro proprio la chiesa, l'edificio di maggiore importanza all'interno del complesso monastico), senza neanche apportare le modifiche che gioverebbero alla loro

riconoscibilità in quanto appartenenti all'Ordine Cistercense.

Resta, ora, da far notare un'ultima caratteristica nell'architettura della chiesa di Staffarda che è possibilmente rintracciabile negli influssi Crociati e, più in generale, dell'architettura Orientale. Generalmente, entrando nelle sale delle chiese Crociate, si avverte un elemento che, pur nella quasi identità delle forme, le caratterizza e le distingue dalle progenitrici francesi, tale che si parla spesso di una nuova sensibilità che preannuncia, grazie ai contatti con il mondo Orientale, la nuova spazialità gotica. Si avverte, in sostanza, una proporzione nuova nella sala, unita ad una accentuazione differente della luce che garantisce unità degli spazi interni, non più risultato dell'addizione dei singoli elementi costruttivi, ma della sintesi di tutti essi. Questo risultato, probabilmente, è raggiunto in conseguenza alla definitiva eliminazione del *triforio*, la loggetta che corre continua sopra l'arcata della navata centrale, nato dalla necessità di nascondere l'attacco del tetto ligneo delle navatelle.

Sebbene questo sia stato reso possibile, nel territorio Palestinese, grazie alla possibilità climatica di costruire tetti a terrazza piana eliminando i nostri più comuni tetti a falde inclinate; anche in Staffarda, sebbene le falde siano ovviamente inclinate, si ritrova lo stesso effetto. Noteremo quindi (TAV. XVI, XVII), sulla navata centrale, la totale assenza del *triforio* e la presenza di finestre rettangolari voltate poggianti direttamente sulla linea tangente alla chiave di volta dell'arco, esattamente come gli esempi Palestinesi. Sul lato sud della navata centrale sono invece presenti degli oculi finestrati molto prossimi all'estradosso dell'arco delle navate laterali, questi, però, sono andati a sostituire le nostre finestre rettangolari, presenti comunque in traccia chiaramente visibile al di sotto. Queste possono, a buona ragione, suggerirci una chiara volontà costruttiva caratterizzata da

influssi Crociati ed Orientali.

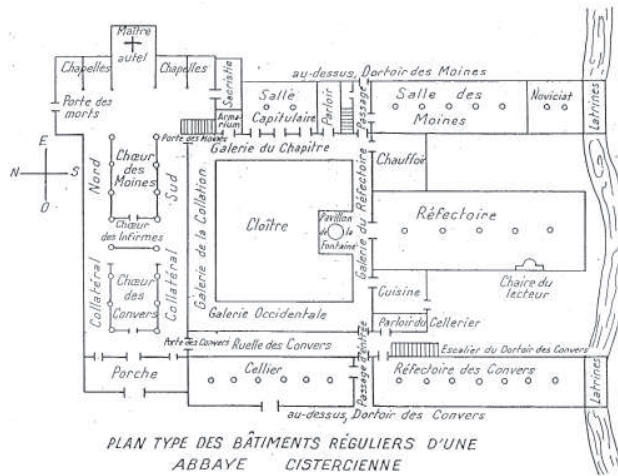
Staffarda non è una chiesa 'ingenua', non bisogna vedere nella particolarità un errore, con l'utilizzo dello shock provocato dalla difformità e apparente incongruenza che si percepisce visitandola, essa in realtà sta comunicando. Santa Maria di Staffarda può sembrare una chiesa costruita senza regole precise, lasciata un po' al caso, mescolando diverse cose assieme. Può sembrare, quindi, un *pasticcio*, ma questa, è un *pasticcio perfetto!*





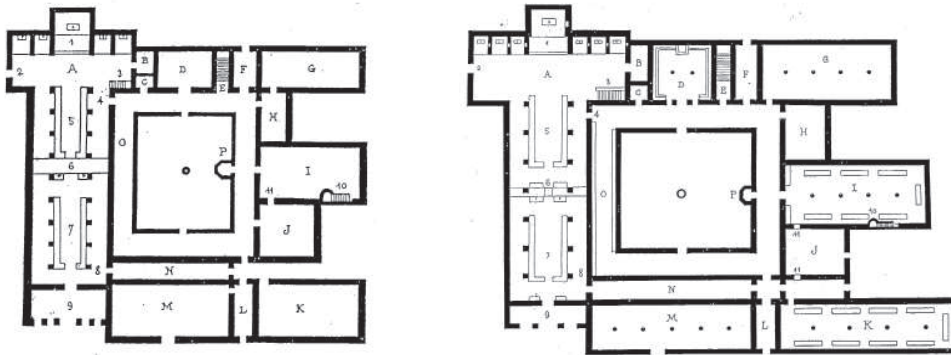
TAVOLA I

*Vista generale del complesso abbaziale di S. M. di Staffarda*



## TAVOLA II

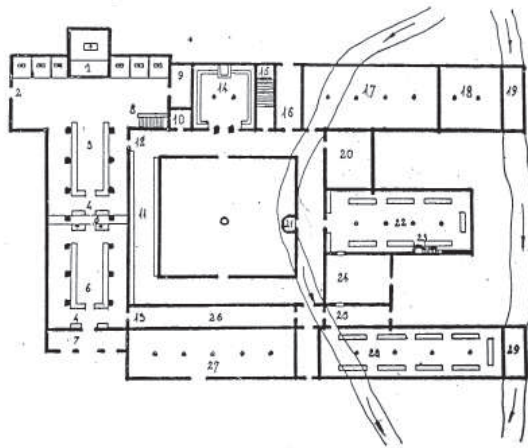
*Pianta-tipo Cistercense di Marcel Aubert del 1943*



## TAVOLA III e IV

*Le due piante-tipo del Padre Trappista Anselme Dimier, la prima del 1949 e la seconda del 1962*

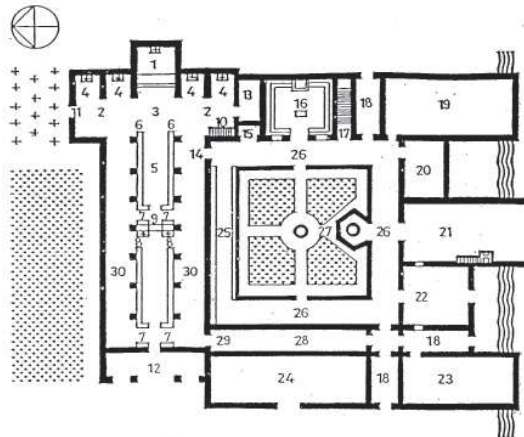
A. chiesa B. sacrestia C. armarium D. sala capitolare E. scala per il dormitorio F. auditorium G. sala dei monaci H. calefactorium I. refettorio dei monaci J. cucina K. refettorio dei conversi L. passaggio M. dispensarium N. passaggio dei conversi O. chiostro del mandatum P. fontana  
 1. presbiterio 2. porta dei morti 3. scala del dormitorio 4. porta dei monaci 5. coro dei monaci 6. banchi degli infermi 7. coro dei conversi 8. porta dei conversi 9. narcece 10. pulpito 11. passa vivande



## TAVOLA V

### *Pianta-tipo di Wolfgang Braunfels del 1978*

1. presbiterio 2. porta dei morti 3. coro dei monaci 4. banchi degli infermi 5. pulpito 6. coro dei conversi 7. narcece 8. scala del dormitorio 9. sacrestia 10. armarium 11. chiostro del mandatum 12. porta dei monaci 13. porta dei conversi 14. sala capitolare 15. scala del dormitorio 16. auditorium 17. sala dei monaci 18. noviziato 19. latrine 20. calefactorium 21. fontana 22. refettorio dei monaci 23. pulpito 24. cucina 25. auditorium dei conversi 26. passaggio dei conversi 27. dispensarium 28. refettorio dei conversi 29. latrine

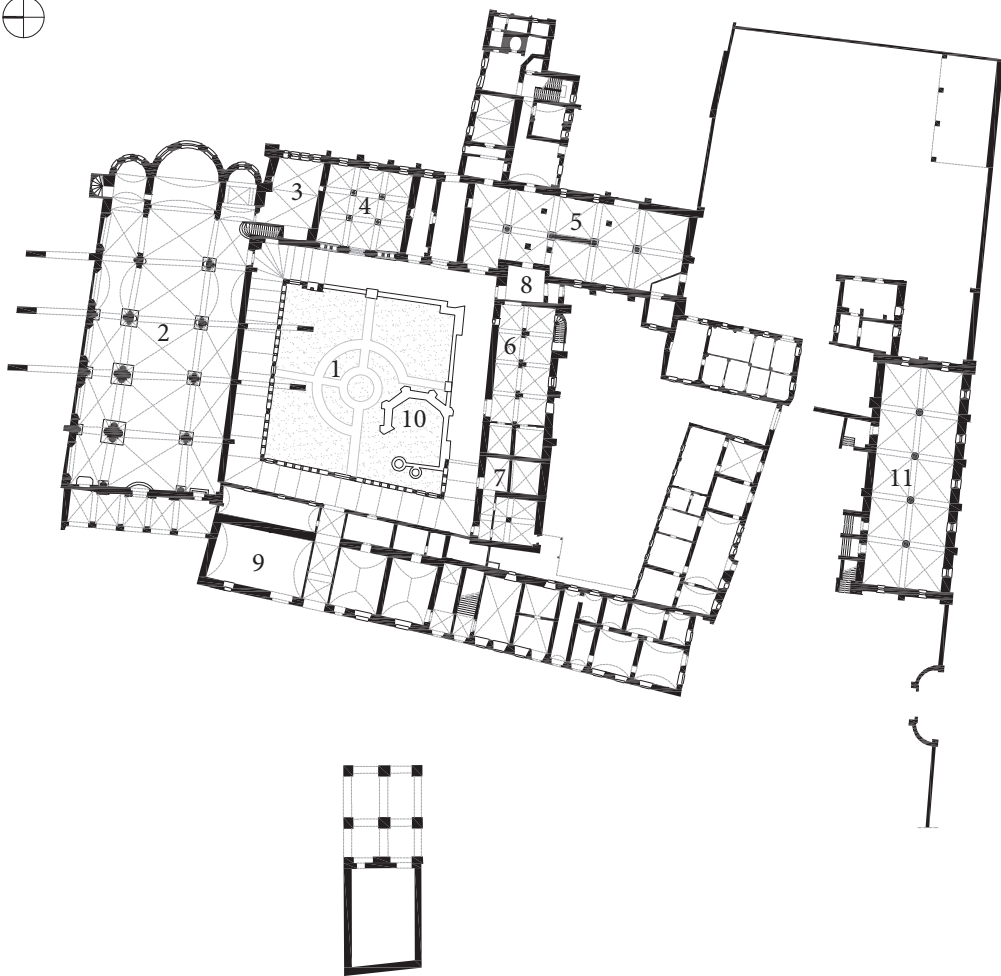


## TAVOLA VI

### *Pianta-tipo di Hervay del 1984*

1. presbiterio 2. transetto 3. altare 4. absidi laterali 5. coro dei monaci 6. banchi dei monaci 7. banchi degli infermi 8. banchi dei conversi 9. pulpito 10. scala del dormitorio 11. porta dei morti 12. narcece 13. sacrestia 14. porta dei monaci 15. armarium 16. sala capitolare 17. scala del dormitorio 18. auditorium 19. sala dei monaci 20. calefactorium 21. refettorio dei monaci 22. cucina 23. refettorio dei conversi 24. dispensarium 25. chiostro del mandatum 26. porticato del chiostro 27. fontana 28. passaggio dei conversi 29. porta dei conversi 30. coro dei conversi





0 10 25 50 m

## TAVOLA VII

### *Pianta dell'abbazia di S. M. di Staffarda*

1. chiosstro 2. chiesa 3. sacrestia 4. sala capitolare 5. sala dei monaci 6. refettorio 7. cucina 8. calefactorium 9. ala dei conversi 10. resti della fontana 11. foresteria

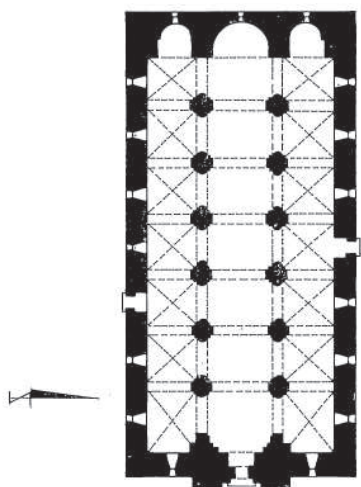


TAVOLA VIII  
*Pianta della cattedrale di Ramla, già attestata attorno alla prima metà del XII secolo*

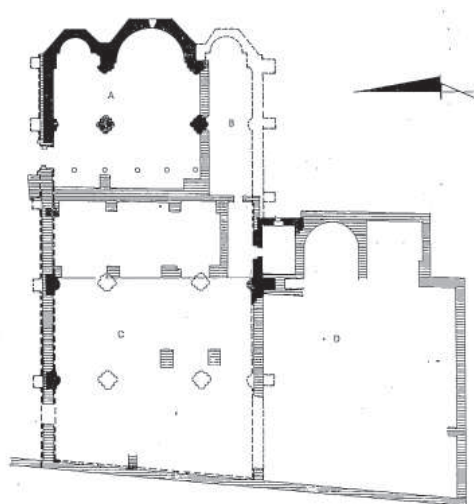


TAVOLA IX  
*Resti della chiesa di San Giorgio a Lydda, ricostruita dai Crociati attorno alla metà del XII secolo*

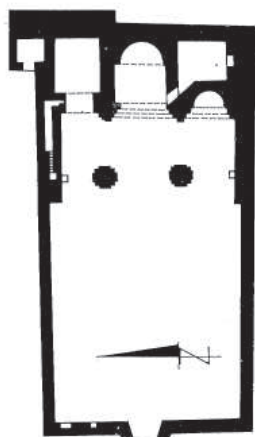


TAVOLA X  
*Pianta della chiesa di Sepphoris, XII secolo*

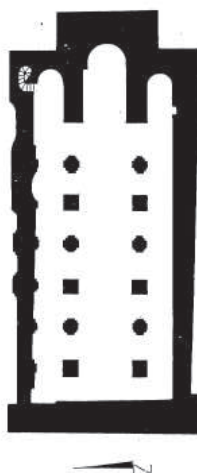


TAVOLA XI  
*Pianta della basilica crociata dell'Annunciazione a Nazaret, anno 1099*

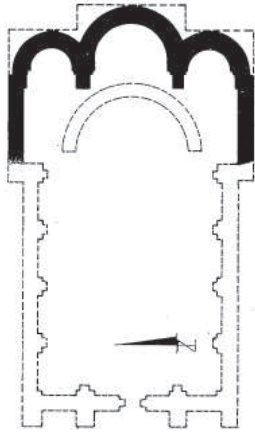


TAVOLA XII

*Pianta ricostruita dai resti della cattedrale di Cesarea, si nota il vecchio abside bizantino, XII secolo*

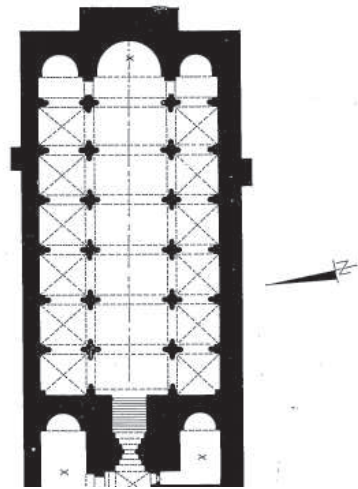


TAVOLA XIII

*Basilica del Monte Tabor, ripresa dai Crociati nel XII secolo*

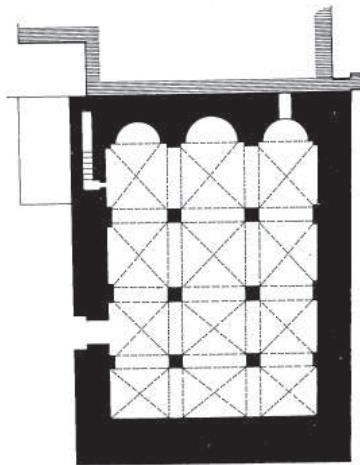


TAVOLA XIV

*Pianta della Chiesa di Abu Gosh, edificata nel 1143 dai Cavalieri dell'Ordine Ospedaliero di San Giovanni sui resti di una vecchia cisterna bizantina, la cui struttura è ancora visibile nella cripta*

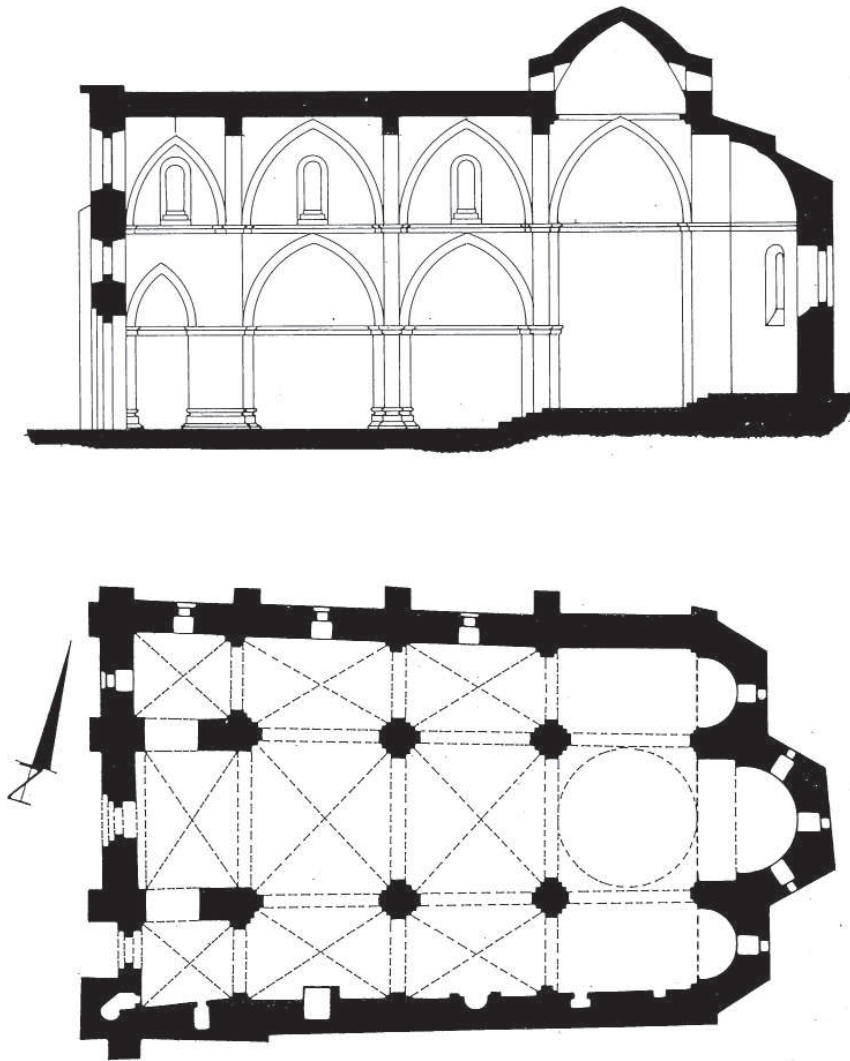


TAVOLA XV

*Pianta e sezione longitudinale della chiesa di Sant'Anna a Gerusalemme, costruita dai Crociati, sui resti di una vecchia chiesa bizzantina, nella prima metà del XI secolo*



#### TAVOLA XVI e XVII

*Nella prima foto si vedono le finestrelle nella navata centrale di S. M. di Staffarda; in ognuna si intravedono delle pitture sottostanti che fanno intuire una precedente finestra rettangolare poggiata sul marcapiano tangente alla chiave di volta dell'arco. Questa posizione delle finestre è la stessa che si ritrova nelle chiese crociate che hanno eliminato il triforio, come nella seconda foto riferita alla chiesa di Abu Gosh*

## PARTE SECONDA



## IL PORTALE DELLA CHIESA

Malgrado la facciata abbia subito numerosi rimaneggiamenti, sia dal punto di vista integrativo (come il porticato aggiunto in una fase successiva) che di opere di restauro, dell'intera struttura permane intatto il portale d'ingresso (TAV. I), il quale si può presumere abbia conservato la sua forma originale. L'ingresso, che qui ci accoglie, rappresenta l'immagine perfetta del *Portale del Tempio*.

Il concetto di porta, o portale, è molto radicato nelle tradizioni iniziatiche, la sua funzione era di soglia<sup>1</sup> e di monito al tempo stesso, doveva dare l'idea di un varco posto tra due realtà differenti. Prima dell'avvento della cultura cristiana, soprattutto nella tradizione Romana, era di consueto uso consacrare le porte a Giano, il "Dio degli Dei". Ricorrere al simbolismo di Giano è utile per capire a fondo i vari aspetti, complessi e molteplici, che assume nelle varie tradizioni una raffigurazione tanto diffusa come lo è quella del portale. Giano era considerato il Dio dell'iniziazione, raffigurato sempre con due volti, e nelle mani due chiavi, una d'oro e l'altra d'argento: esso era il custode del tempo. Più precisamente, Giano viene spesso raffigurato con due volti, uno che guarda al passato, la faccia maschile, e uno che guarda al futuro, la faccia femminile, si tratta quindi di una figura androgina. Il vero volto di Giano, in realtà, non è nessuno dei due, ma è quello centrale che guarda il presente. Questo terzo volto è però invisibile, in quanto, nella manifestazione temporale, il presente, non è che un istante inafferrabile e impossibile da fissare. Nelle più comuni raffigurazioni Giano

---

<sup>1</sup> Dal latino *sòlia*, deriva dalla radice *sad*, ovvero andare, avanzare, avvicinarsi; ciò rende implicito che si tratta dell'inizio di un percorso che porta ad un luogo preciso, il quale rappresenta lo scopo da raggiungere.



tiene in una mano una chiave d'oro, mentre nell'altra una chiave d'argento o uno scettro. "Sui monumenti romani Giano si mostra, come sul cartiglio di Luchon (TAV. II), con la corona in testa e lo scettro nella mano destra, perché è re; tiene con l'altra mano una chiave che apre e chiude le epoche; per questo, per estensione di concetto, i Romani gli consacravano le porte delle case e delle città (...) Anche Cristo, come l'antico Giano, porta lo scettro regale cui ha diritto in nome del Padre Celeste e dei suoi antenati di quaggiù; e con l'altra mano tiene la chiave dei segreti eterni, la chiave tinta del suo sangue che aprì all'umanità perduta la porta della vita. Per questo, nella quarta grande antifona prima di Natale, la liturgia sacra lo acclama così: "O *Clavis David, et Sceptrum domus Israel!* (...) *Tu sei, o Cristo atteso, la Chiave di David e lo scettro della casa d'Israele. Tu apri, e nessuno può chiudere; e quando chiudi, nessuno può più aprire* (...)""<sup>2</sup>. Giano, col suo potere di aprire e chiudere le porte, era considerato il dio dell'iniziazione, le sue due chiavi, una d'oro e l'altra argento, rappresentavano rispettivamente i 'grandi misteri' e i 'piccoli misteri'; per usare un altro linguaggio equivalente esse rappresentavano le chiavi per il 'Paradiso terrestre' e per il 'Paradiso celeste'.

René Guénon<sup>3</sup> fa inoltre notare come sia appropriato un paragone di questo simbolo con quello solstiziale. Guénon sostiene infatti che vi siano legami strettissimi in quanto le due chiavi di Giano possono anche rappresentare le due porte solstiziali. Il simbolismo al quale si allude è quello zodiacale, e non è senza ragione che quest'ultimo, con le sue due metà, ascendente e discendente, che hanno i loro rispettivi punti di partenza ai due solstizi d'inverno e d'estate, si trovino raffigurate sul portale di tante

---

<sup>2</sup> Charbonneau-Lassay, *Breviario romano*, ufficio del 20 dicembre.

<sup>3</sup> GUENON R. (1962), p.20

chiese medioevali. Da questo paragone si può intuire un secondo significato che vede in Giano il 'Signore delle due vie' alle quali danno accesso le due porte solstiziali, le stesse due vie che i pitagorici rappresentano con la lettera Y, interpretate anche dalla raffigurazione essoterica del mito di Ercole raffigurate dalla virtù e il vizio.

In definitiva queste due vie nient'altro sono che delle porte per le quali vi si accede: la porta dei cieli e quella degli inferi, una a destra e l'altra a sinistra, sono i lati in cui si dispongono gli eletti e i dannati nelle rappresentazioni del Giudizio finale. Questa raffigurazione non è un caso che si trova frequentemente sul portale delle chiese sotto diverse raffigurazioni e non in un'altra parte qualunque dell'edificio. Sarà quindi chiara la dualità espressa dal simbolo di Giano e la sua relazione con i due elementi che lo costituiscono, i quali hanno carattere distinto ed opposto tra di loro. Sarà anche chiaro ora il significato espresso dal portale presente all'ingresso della chiesa.

Prima di iniziare a parlarne direttamente va fatta un'ulteriore precisazione sempre riguardante un altro aspetto della figura di Giano. Come è già stato detto, Giano è lo *janitor* che apre e chiude le porte (*januae*)<sup>4</sup> del ciclo annuale, le quali porte altro non sono che le porte solstiziali, e siccome le due porte solstiziali danno accesso alle due metà, ascendente e discendente del ciclo zodiacale, è pertanto anche il 'Signore delle due vie'. Queste due vie sono intese nel rapporto con il ciclo zodiacale in quanto esso è composto da due fasi: una prima fase di crescita che inizia col solstizio invernale e culmina col solstizio estivo, il quale è per l'appunto, sia il punto di massima crescita che il principio della discesa, o ritorno, il quale

---

4 Non è un caso che il nome del mese col quale si inaugura e si inizi l'anno sia proprio Gennaio, si vede infatti che deriva appunto dal nome di Giano.

da l'inizio del secondo ciclo. Nel cristianesimo, le feste solstiziali di Giano, sono diventate le feste dei due san Giovanni (TAV. III, IV), che si celebrano infatti sempre in prossimità dei due solstizi. Le feste di San Giovanni Evangelista e di San Giovanni Battista cadono rispettivamente il 27 dicembre, data prossima al solstizio d'inverno, e il 24 giugno, solstizio d'estate. Nei medesimi periodi i *Collegia Fabrorum*, le organizzazioni di mestiere romane, celebravano la festa di Giano. Può essere quindi interessante vedere come veniva descritta la 'Loggia di san Giovanni': la sua lunghezza è "dall'oriente all'occidente", la sua larghezza "dal mezzogiorno al settentrione", la sua altezza "dalla terra al cielo", e la sua profondità "dalla superficie della terra al suo centro". Non stupirà quindi rendersi conto che il nostro portale sia effettivamente posizionato ad occidente, sia per le ragioni sopra citate che per le più ovvie di carattere solare che vede nella tradizione cristiana l'ingresso posto ad ovest mentre l'abside posto ad oriente.

Non stupirà neanche vedere che nel nostro portale sono presenti due colonne diverse tra loro, una sferica e l'altra ottagonale, che apparentemente non sorreggono nessun carico se non la piccola trabeazione sporgente collegata con la struttura della chiesa. Già il fatto che queste colonne sono state poste avanzate rispetto la facciata, in una posizione la quale non vede soggette a sorreggere nessun carico derivato dalla chiesa, fa capire che il loro compito non è affatto quello statico, ma quello comunicativo. Queste due colonne non sono niente meno che i due san Giovanni, ovvero i due volti di Giano, *Jakin e Boaz*<sup>5</sup> del Tempio di Salomone.

---

5 Il canonico Crampon (in una sua nota riguardante il verso 1 RE 7, 21 della Bibbia) spiega così i nomi delle due colonne: "Jakin, cioè 'egli stabilirà'; Boaz, cioè 'nella forza'; le due parole riunite significano dunque: Dio stabilirà nella forza, solidamente, il tempio e la religione di cui Egli è il centro". A tale riguardo O. Wirth in *La Massoneria resa comprensibile ai suoi adepti: II il Compagno* (ed. Atanor, Roma, 1990, p. 122) scrive: "Non ci fu mai contestazione sul sesso simbolico di queste due colonne, la prima essen-

La colonna di sinistra del nostro portale (TAV. V), colonna dal fusto ottagonale, rappresenta il volto maschile di Giano che guarda al passato, la ‘porta degli uomini’, il san Giovanni Battista (TAV. III), Boaz secondo la tradizione. Non a caso, infatti, il suo fusto ha forma ottagonale: in una visione cosmologica l’ottagono rappresenta tutto quello che sta di mezzo tra la terra (il quadrato) e il cielo (il cerchio), è una forma geometrica che mira alla perfezione del cerchio in quanto gli si avvicina di più del quadrato, ma non è ancora perfetta come lo è il cerchio stesso. L’ottagono è infatti una forma molto ricca a livello simbolico; se si intende questa forma geometrica come stadio intermedio tra il quadrato e il cerchio, ovvero tra la *terra* (il quadrato) e i *cieli* (il cerchio), si noterà che la nostra forma si colloca esattamente tra i due elementi, è lo stadio intermedio. E come si può avere accesso a questo stadio, che potrà successivamente condurre ai cieli, se non con la *prima iniziazione*? Questa *iniziazione*, o *transizione*, altro non è che il battesimo per i cristiani; infatti, sebbene sia stato dimenticato dall’epoca Rinascimentale, gli antichi battisteri avevano sempre forma ottagonale e, in quanto rappresentavano un luogo di passaggio e di transizione da uno stato ad un altro, veniva situato fuori della chiesa<sup>6</sup>. Non solo questa figura è stata usata per i battisteri, ma possiamo vedere il suo largo impiego nell’architettura sacra, o comunque monumentale, in molteplici esempi; i più rilevanti sono forse la moschea dell’Omar (o *Cupola della Roccia*), sorta sul luogo della spianata del Tempio di Salomone, e Castel del Monte ad Andria, il quale presenta una struttura improntata totalmente sul numero

---

do sufficientemente caratterizzata come maschile dallo *Jod* iniziale che comunemente la designa. Questo carattere ebraico corrisponde infatti alla mascolinità per eccellenza. *Beth*, la seconda lettera dell’alfabeto ebraico, è considerata, d’altra parte, come essenzialmente femminile poiché il suo nome significa casa, abitazione, da cui l’idea di ricettacolo, di caverna, di utero, ecc.”

6 Soltanto coloro che hanno ricevuto il battesimo possono entrare in chiesa.

8 e sull'ottagono.

Ma l'ottagono, in quanto evoluzione del quadrato, rappresenta anche la *rosa dei venti*, la quale è, rispettivamente al quadrato, una chiara evoluzione dei quattro punti cardinali. La *rosa dei venti* indica le otto direzioni per le quali Dio mando i suoi messaggeri<sup>7</sup>, ovvero i suoi angeli, i quali sono, per l'appunto, i tramiti tra la terra e i cieli.

Questa forma ottagonale è la forma geometrica tanto cara agli Ordini Cavallereschi dell'epoca. I *Cavalieri del Tempio*, di ritorno da Gerusalemme, presero la croce a otto punte come sigillo del loro ordine. Essa rappresentava le otto Beatitudini secondo San Matteo<sup>8</sup>, la *Resurrezione*, l'eternità, gli otto principii dei cavalieri<sup>9</sup>; era quindi il sigillo del *vero Tempio di Cristo* i quali Cavalieri del Tempio ne erano i militari preposti alla sua difesa. La croce che deriva dall'ottagono è la *Croce di San Giovanni*<sup>10</sup> (conosciuta anche come Croce di Amalfi) e il suo disegno è quello usato nelle prime crociate dagli ordini cavallereschi che partirono per la Terra Santa. La Croce Ottagonale, rappresentante le otto Beatitudini elencate da Gesù nel discorso della Montagna, è una figura tracciabile con un solo gesto, come il *pentalpha* per i Pitagorici, ed esprime, quindi, il concetto di *cammino* che il Cavaliere deve seguire per l'ascesa ai cieli<sup>11</sup>. Per confermare l'ipotesi

---

7 SALMO 104 (103), 4 "fai dei venti i tuoi messaggeri e dei fulmini i tuoi ministri."

8 La lealtà, la pietà, la franchezza, il coraggio, la gloria ed onore, il disprezzo per la morte, la solidarietà verso i poveri ed i malati, il rispetto per la Chiesa.

9 Spiritualità, semplicità, umiltà, compassione, giustizia, misericordia, sincerità, sopportazione.

10 Questa croce, di origini bizantine, è stata adottata da numerosi ordini cavallereschi tra cui l'*Ordine dei Cavalieri Ospedalieri* e l'*Ordine dei Cavalieri di Malta*.

11 Va notato l'accostamento non casuale del cammino spirituale espresso dalla forma della croce ottagonale, in rapporto alla Montagna nella quale è stata fatta l'annunciazione dei suddetti principii; la Montagna è da sempre e per tutte le culture il luogo del cammi-

che nella nostra colonna ottagonale di Staffarda, l'uso di questa forma geometrica ha un motivo molto preciso; si può notare che questi ordini cavallereschi avevano come santo protettore San Giovanni Battista, lo stesso santo che, come abbiamo spiegato precedentemente, è simboleggiato dalla nostra colonna.

Diversa è la colonna di destra (TAV. VI), col fusto a forma circolare, rappresenta la perfezione, l'*elemento vivificante* e creatore, quindi il volto femminile di Giano rivolto al futuro, il San Giovanni Evangelista (TAV. IV), la 'porta degli Dei', la colonna Jakin del Tempio di Salomone. Questa colonna rappresenta la via per oltrepassare la 'porta degli Dei' e quindi andare oltre il Cosmo e ricongiungersi col non-manifestato. Se la colonna di sinistra, rappresentando la 'via degli uomini', indicava una strada dall'aspetto ciclico con la quale si rimane sempre nell'ambito Cosmico, questa colonna rappresenta invece La Strada.

Secondo la simbologia Massonica, due colonne sono poste davanti al *tempio*; quella di sinistra, entrando, è di stile dorico, solenne, maestosa; quella di destra è di stile jonico, agile, armoniosa. La colonna Boaz è simbolo dello Spirito Creatore, è quella degli Apprendisti i quali devono tendere a rafforzare, soprattutto, le loro virtù individuali; la colonna Jakin, simbolo della Matrice di tutti i Mondi, sia di quelli materiali che di quelli eterei, è quella dei Compagni, i quali devono tendere a rafforzare, soprattutto, il sentimento e l'intuizione. Si vede anche nella simbologia Massonica un parallelismo notevole di significati, sia per quanto riguarda i caratteri formali<sup>12</sup> dell'opera, che i significati espressi. Nelle più importanti Cattedrali

---

no di crescita spirituale, luogo oscuro dal quale lo spirito deve uscirne per evolversi ed arrivare alla luce, luogo di crescita e creazione.

<sup>12</sup> La colonna di sinistra che viene descritta, secondo la Massoneria, solenne e maestosa,

gotiche è infatti comune trovare in facciata due torrioni che ne definiscono la forma; queste due torri esprimono lo stesso significato delle nostre due colonne. Nella Cattedrale di Chartres, per esempio, sono di due forme completamente diverse, una addirittura più alta e imponente dell'altra, a simboleggiare la loro *diversità sostanziale e complementarità* nell'Opera (in questo caso, malgrado siano vistosamente diversi l'uno dall'altro, sono entrambi necessari per *chiudere* la simmetria della facciata).

Resta da mettere in luce un altro importante significato velato sotto le nostre due colonne di Staffarda. Questo è forse, benché resti sempre un'interpretazione, un tassello importante per la successiva interpretazione dell'intero complesso. Queste due colonne, in quanto esprimono i due elementi di cui uno dipende dall'altro, rappresentano la *luna* (la colonna ottagonale di sinistra) e il *sole* (la colonna circolare di destra). Analizzando, infatti, le due figure che contraddistinguono le colonne, il cerchio della sezione della colonna di destra, altro non è che il geroglifico del sole; ma, cosa più importante, il sole è effettivamente simbolo della Matrice Universale, lo *spirito* che risiede in tutte le cose, mentre la luna rappresenta la lunga strada della creazione e della crescita interiore. Se ora si pensa all'azione del sole data dal suo irraggiamento, si capirà l'elevata importanza di tale simbolo come elemento puro e *vivificante* e la stretta relazione che lega ad esso la luna. La luce che emana il sole è la luce che *vivifica* e grazie alla quale la luna esiste ed è visibile ai nostri occhi. La luna è, infatti, un astro che dipende dal sole, la sua luce altro non è che *luce riflessa* del nostro *astro* principale. Si riconoscono quindi due elementi, uno vivificante (il sole) e l'altro ricevente (la luna). Ed è proprio grazie a questi due eterni opposti

---

risulta assimilabile alla nostra colonna di Staffarda; così anche per la colonna di destra, descritta per l'appunto agile ed armoniosa.

che si compie l'intera *Opera filosofica* dall'inizio alla fine, dall'unione di due nature contrarie, una *igneae* e l'altra *acquosa*, dette appunto *principii*. E questi principii non possono che essere due, ed è appunto dalla loro unione che ne proviene una terza, erede delle qualità e virtù miste dei suoi genitori. Lo stesso concetto lo si può ritrovare nelle figure presenti in una delle Arche del Cimitero dei SS. Innocenti a Parigi, facenti parte della lapide di Nicolas Flamel. Di queste figure, spiegate nel libro "Il libro delle figure geroglifiche", ce n'è una in particolare che esprime il nostro concetto: una figura con due draghi, di cui uno alato, che combattono arditamente (TAV. VII, VIII). "Considerate bene questi due draghi, poiché essi sono i veri principii della filosofia, che i saggi non hanno osato svelare ai loro propri Figli. Quello che si trova sotto, senza ali, è il Fisso o Maschio; quello di sopra è il Volatile, ossia la Femmina nera e oscura, che prevarrà per parecchi mesi. Il primo di essi prende il nome di *Zolfo* oppure di *Elemento Caldo e Secco*; il secondo, viene chiamato *Argento Vivo* oppure *Elemento Freddo e Umido*. Sono il Sole e la Luna di Fonte *Mercuriale* e d'Origine *Solforosa*, che con il fuoco perpetuo si adornano di Vesti regali, per vincere ogni cosa metallica, solida, dura e forte, quando saranno uniti e quindi mutati in *Quintessenza*. Sono questi i Serpenti e i Draghi che gli antichi Egizi hanno raffigurato in circolo, con la testa che morde la coda (Ouroboros, n.d.r.), per significare che unica era la loro matrice, sufficiente a se stessa, in grado di perfezionarsi con il suo moto circolare. Sono questi i Draghi dagli antichi Poeti messi a custodia, insonni, dei Frutti d'oro del Giardino delle Esperidi. Sono quelli sui quali Giasone, nel corso della sua impresa del Vello d'Oro, versò il liquido preparato dalla bella Medea. Di queste narrazioni sono pieni i Libri dei Filosofi, al punto che fra di essi, non ve n'è uno che ne abbia scritto, dal *veridico* Ermete Trismegisto, Orfeo, Pitagora, Artefio,



Morien e tutti gli altri, fino a me.”<sup>13</sup>

Altro elemento che associa le due colonne ai due san Giovanni, nonché al concetto dei due *principii*, è il simbolo che comunemente li rappresenta (⊙): un cerchio compreso fra due tangenti parallele e verticali. Il cerchio è qui infatti la figura del ciclo annuale mentre le due tangenti rappresentano i due san Giovanni. E' ovvio quindi che c'è stata un'assimilazione stabilitasi fra queste due linee parallele e le due colonne; queste ultime, che naturalmente possono essere solo verticali, hanno del resto, per la loro rispettiva posizione a nord e a sud, un effettivo rapporto con il simbolismo solstiziale.

Analizzandola invece sotto un aspetto più esoterico, nella tradizione cristiana queste due colonne fungono da memento per rappresentare la dualità: il bene e il male, il manifestato e in non-manifestato, il maschio e la femmina.

Una volta entrati e superata quindi la *soglia*, una scelta è stata fatta, una delle due vie è stata imboccata e il percorso, qualunque esso sia, ha inizio.

---

13 FLAMEL N. (1971), p.85



TAVOLA I

*Il portale d'ingresso principale della chiesa di S. M. di Staffarda*

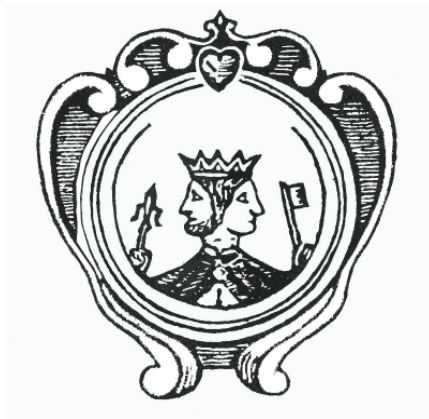


TAVOLA II

*Giano nel cartiglio di Luchon*



TAVOLA III e IV

*Il primo dipinto di Leonardo Da Vinci rappresenta il san Giovanni Battista mentre il secondo di Piero Di Cosimo raffigura il san Giovanni Evangelista; interessante è notare come nella raffigurazione di Di Cosimo il san Giovanni Evangelista assuma sembianze quasi femminili, questo lo riporta all'associazione col volto femminile di Giano*



TAVOLA V

*La colonna di sinistra del portale della chiesa di S. M. di Staffarda*



TAVOLA VI

*La colonna di destra del portale della chiesa di S. M. di Staffarda*





### TAVOLA VII e VIII

Nella prima tavola si vede l'intera raffigurazione delle 'Figure Geroglifiche' di N. Flamel presenti in un'arcata del Cimitero dei SS. Innocenti a Parigi; nella seconda tavola si ha l'estratto ingrandito della figura del combattimento dei due draghi. Flamel, nel suo libro, introduce questa figura con la frase:

“Due Draghi di Color giallastro,  
blu e nero come il Fondo”

## L'INTERNO DELLA CHIESA

*“Se, talvolta, in una notte serena, fissando lo sguardo sulla bellezza inesprimibile degli astri, tu hai pensato all'autore dell'Universo, domandandoti quale, tra questi fiori, abbia ricamato il firmamento e come, tuttavia, nel mondo sensibile, la bellezza ceda il passo alla necessità e se, ancora, hai considerato durante il giorno con spirito riflessivo le sue meraviglie, tu giungi quale uditore preparato... vieni, dunque!”*

(San Basilio, Omelia 33)

La nostra Chiesa, come ogni edificio che segue dei canoni e dei principii derivanti da una tradizione con caratteri esoterici, è costruita seguendo l'immagine perfetta del Cosmo. Ogni edificio, con questi presupposti, doveva essere l'immagine dell'intero Cosmo riprodotto in piccola scala. Per questo, secondo il verbo di Matteo<sup>1</sup> che dice:

*“venga il tuo regno,  
sia fatta la tua volontà, come in cielo così in terra.”*<sup>2</sup>

l'intero edificio era la perfetta riproduzione, in Terra, dei Cieli. Analizzan-

---

1 MATTEO 6, 10

2 Sebbene questo estratto biblico del *Pater Noster* riporta il concetto di simmetria tra cielo e terra, ovvero tra *macrocosmo* e *microcosmo*; è forse più rilevante segnalare la presenza dello stesso concetto nella *Tavola Smeraldina* di Ermete Trismegisto, la quale recita: *“Ciò che è in basso è come ciò che è in alto. E ciò che è in alto è come ciò che è in basso. Tutto questo è necessario sapere per acquisire la conoscenza dell'Uno miracolosissimo.”* Questa visione simmetrica dei due Cosmi fa capire la volontà insita nei costruttori delle abbazie Cistercensi di ricreare la figura della *Gerusalemme celeste* in ognuno dei loro complessi abbaziali.

dolo sotto questo aspetto si può notare l'elevato significato espresso dalla sua forma.

A tale proposito R. Guénon dice: “ogni edificio costruito seguendo presupposti strettamente tradizionali presenta, nella struttura e nella disposizione delle varie parti di cui si compone, un significato ‘cosmico’, suscettibile d'altronde di una duplice applicazione, conformemente alla relazione analogica fra macrocosmo e microcosmo, riferendosi cioè sia al mondo sia all'uomo”<sup>3</sup>. Logicamente il significato cosmico può essere espresso e rappresentato in diverse maniere, ma al nostro fine può essere utile fare una breve introduzione nella quale si spiega la tipologia e le forme usate per rappresenta questo *archetipo* cosmico. Questa è generalmente espressa da una struttura con base a sezione quadrata (poco importa se tale parte abbia forma cubica o allungata), sormontata da una cupola a forma emisferica.

Il quadrato, ovvero la figura che caratterizza la base del nostro *Tempio ideale*, è sempre stata la figura geometrica rappresentante la Terra, i suoi quattro vertici, nei quali venivano poste le quattro pietre fondamentali<sup>4</sup>, hanno una corrispondenza con una vasta serie di significati simbolici, tutti prossimi, o derivati, da un solo concetto: la scomposizione, in principii fondamentali, della *particella Divina*. Una prima corrispondenza, di tale significato, è con i quattro punti cardinali (le quattro direzioni sulla terra) spesso identificate come i *quattro venti biblici* generati dall'emanazione Divina sulla terra<sup>5</sup>. “Allora vedranno il Figlio dell'uomo venire sulle nubi con grande potenza e gloria. Egli manderà gli angeli e radunerà i suoi eletti dai

---

3 GUENON R. (1962), p.221

4 Ovvero le quattro pietre d'angolo, poste a fundamenta della struttura ai suoi quattro vertici.

5 Notare come nella Genesi (1, 2), Dio venga descritto come soffio che aleggia sulla Terra ancora informe.



*quattro venti*, dall'estremità della Terra fino all'estremità del Cielo.”<sup>6</sup> I venti, per loro natura, sono “il soffio della bocca di Iahvè”, lo spirito che effonde sulla creazione per vivificarla, così come ha soffiato nelle narici del primo uomo per animare l'immagine d'argilla che aveva appena modellato. “Io vidi i serbatoi di tutti i venti, dice Enoch, e vidi che per essi Dio ha ornato la creazione; e vidi le fondamenta della Terra (...) Vidi ancora la pietra angolare della Terra e i quattro venti che sostengono la Terra e il firmamento del Cielo. Vidi in che modo i venti dispieghino come un velo l'alto del Cielo e come si mantengano tra la Terra e il Cielo; essi costituiscono le colonne del Cielo, che fanno tramontare il disco del Sole e tutte le stelle (...)”. Da questa descrizione l'immagine che ci viene data dei quattro venti è chiara: visti come emanazione Divina, posti come quattro colonne che reggono l'intero Universo, queste venti sono, quindi, le fondamenta del Cosmo, facilmente identificabili con le nostre quattro pietre fondamentali, poste appunto ai quattro vertici, che reggono l'intero Universo riprodotto con il Tempio.

Ma i quattro vertici del quadrato rappresentano, anche, altri concetti, tutti riconducibili allo stesso significato comune. Questi, sono i quattro fiumi dell'Eden che si diramano nelle quattro direzioni per irrigare i campi del giardino sacro (i quattro fiumi sono il Pison, l'Avila, il Tigli e l'Eufrate); ed, ancora, le quattro porte zodiacali principali<sup>7</sup>, i quattro elementi presenti sulla terra (fuoco, aria, terra, acqua), i *quattro pilasti* che reggono il mondo intero (dato che in un senso metaforico su di essi si regge l'intero

---

6 MARCO 13, 26

7 Le porte zodiacali venivano usate anche dai romani per dare forma alle loro città, basti pensare all'allineamento e rispettiva divisione in quattro spicchi data dal tracciamento delle strade, fatto in fase di fondazione della città, del *cardo* e del *decumano*. Questi due assi, perpendicolari tra loro e orientati rispettivamente da sud a nord e da est a ovest, vedevano situate ai loro vertici le porte della città, le quali si trovavano esattamente ai quattro punti cardinali.

mondo corporeo rappresentato appunto dal quadrato). Tutti significati che esprimono la scomposizione e la manifestazione, sulla Terra, della creazione Divina, questo numero *quattro* ha sempre rappresentato le fondamenta sulle quali si basa la vita.

I pitagorici attribuivano a questo numero (l'ultimo numero componente la *tetractys*) il valore di un solido, filosoficamente composto dall'unione del principio maschile (espresso dal numero 3) e di quello femminile (il numero 2); quindi il 4 è l'elemento che, a differenza dell'1 che rappresenta il principio creatore di tutte le cose, è composto da più parti diverse, e complementari, tra di loro.

“E io a te dico: tu sei *Pietro* e su questa *pietra* edificherò la mia Chiesa e le potenze degli inferi non prevarranno su di essa”<sup>8</sup>. Su queste pietre Gesù ha costruito la sua Chiesa, e vediamo che le identifica con San Pietro. San Pietro viene effettivamente associato alle fondamenta sulle quali si erge il Tempio cristiano<sup>9</sup>. Bisogna stare attenti, però, perché queste quattro pietre, che vengono poste come basi ai vertici del nostro Tempio, a volte vengono confuse e scambiate con la *pietra angolare*<sup>10</sup>, il *caput anguli*, che è, invece, la pietra di vertice e la chiave di volta che lega tutto l'edificio. Le nostre quattro pietre sono, ideologicamente, derivate dalla scomposizione di questa pietra angolare, intesa come Unità generatrice e particella Divina.

Se, come abbiamo appena spiegato, la base del *Tempio ideale* è a forma quadrata per rappresentare l'ambito terreno; salendo si troverà la

---

8 MATTEO 16, 18

9 Noteremo, anche, che la parola Pietro, in francese *Pierre*, è, infatti, identica alla rispettiva parola pietra, *pierre* in francese.

10 Questa pietra viene definita angolare, non tanto perché andrà posta agli angoli, ma per la sua particolare forma che la vede scolpita e tagliata, quindi con angoli precisi.

cupola dalla forma sferica che completa, e chiude, la struttura. Questa è la cupola che simboleggia la *volta celeste*. Nelle chiese si nota, infatti, che le volte vengono sempre affrescate con rappresentazioni di cieli stellati, o di scene che, comunque, avvengono nel piano celeste. Così, nella famosa cupola di S. Maria del Fiore<sup>11</sup> a Firenze (TAV. I), l'affresco reca l'immagine dell'Apocalisse raffigurato secondo un percorso di ascensione celeste; così come anche le volte delle moschee sono interamente decorate con figure geometriche che ricordano un cielo stellato, in quanto anch'esse rappresentano espressamente i cieli celesti (TAV. II). In questo modo lo spettatore, entrando in chiesa e partendo, quindi, da una posizione prettamente materiale, alzando lo sguardo si ritroverà a vedere la progressiva ricomposizione delle *unità plurime* nella singola *Unità*; avrà la percezione dell'*ètere filosofico*<sup>12</sup>. La volta celeste rappresentata nelle chiese è quindi il ricongiungimento con l'Unità Divina, generatrice di tutte le cose. Da sempre, in tutte le concezioni tradizionali, si è definito il cielo come elemento immutabile nei tempi, e, per questa ed altre ragioni, il cielo ha sempre simbolizzato la trascendenza, la forza, l'immutabilità con la sua semplice esistenza. Esiste perché è "alto, infinito, immutabile, potente"<sup>13</sup> diceva Eliade. Concetto che ventitrè secoli prima Aristotele riassumeva in una semplice frase: "Tutti gli uomini si fanno una nozione degli Dei e tutti quanti sono, Greci o Barbari, che credono alla loro esistenza, si accordano a collocare la Divinità nella

---

11 Cupola progettata da Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti negli anni che vanno dal 1420 fino al 1436. Mentre, solo nel 1572 incominciarono i lavori di affresco dell'intradosso, iniziati da Vasari, ma, a causa della sua morte, portati a termine da Federico Zuccari.

12 Secondo la concezione Aristotelica, l'ètere è la quintessenza, formata dall'unione dei quattro elementi fuoco, aria, terra, acqua. In una visione ermetica, l'ètere rappresenta anche il compimento dell'Opera, nonché la *Pietra filosofale*, ed è per questo che Fulcanelli abbina all'ètere il colore *rosso*, colore caratterizzante la fase finale della Grande Opera.

13 ELIADE, T 47

regione più alta, destinando, così, all'immortale ciò che è immortale e considerando inammissibile ogni altra possibilità.”<sup>14</sup>.

Tra base e cupola, sempre secondo una concezione tradizionale, esiste un collegamento verticale che mette in comunicazione le due parti. Questo collegamento è rappresentato, idealmente, da una colonna posta al centro, in corrispondenza col punto più alto della volta. Questa colonna è la via (l'asse)<sup>15</sup> per la quale l'uomo deve dirigersi per arrivare alla *Porta degli Dei*. Questa porta, raffigurata dall'oculo centrale o dalla chiave di volta posti nelle sommità delle cupole, è la sola porta per uscire dal Cosmo ed entrare nel sovra-Cosmico<sup>16</sup>. Platone parlava di un 'asse di diamante', ovvero di un *pilastro di luce*, il quale rappresentava l'asse del Mondo che culminava con la 'porta degli Dei', la stessa *chiave di volta* nel linguaggio ermetico simboleggia il compimento dell'Opera: “*la pietra che i costruttori avevan gettato via è diventata la principale testa d'angolo*”<sup>17</sup>.

Questo simbolismo ha molti parallelismi con quello esoterico della *scala*. Tutti e due sono simboli assiali, servono a indicare il percorso che l'Adepto deve percorrere. Nello specifico, col simbolismo della scala (TAV. III), si vogliono indicare, oltre al percorso assiale, anche le difficoltà da superare: queste difficoltà sono, infatti, espresse dai pioli. Fulcanelli ci suggerisce di leggere la scala (generalmente rappresentata con nove pioli)

---

14 ARISTOTELE, *De Coelo* I, 3

15 La parola *asse*, dal latino *axis*, ha la sua radice nella parola *ag, ags*, che vuole dire per l'appunto muovere, andare, spingere, guidare; così detta perché serve al movimento e fa in qualche modo da *guida*.

16 Un esempio di questo concetto è presente nel Pantheon a Roma, la sua base poligonale rappresenta la terra, la cupola emisferica è la volta celeste, mentre l'asse era rappresentato dalla colonna di luce che penetrava dall'oculo posto alla sommità della cupola.

17 Salmo 118, 22; Matteo 21, 42; Marco 12, 10; Luca 20, 17, è l'Unità che lega tutto, è la testa dell'edificio dal quale si sviluppa il corpo sotto di se.

come le nove fasi di cui si compie la Grande Opera, le nove difficoltà che l'Adepto deve superare per arrivare al compimento senza cadere e ritrovarsi al punto d'inizio. Questa scala la possiamo trovare in numerosi riferimenti: in Notre Dame di Parigi è presente un bassorilievo rappresentante una donna la cui fronte tocca le nubi (ovvero i cieli), seduta in un trono, in una mano tiene lo scettro e nell'altra due libri, uno aperto e l'altro chiuso, mantenuta tra le gambe e poggiata sul suo petto si eleva, infine, la scala dai nove gradini. La si può trovare, anche, nella prima tavola del *Mutus Liber* (TAV. IV); questa scala, raffigurante il cammino dell'Iniziato, è un parallelismo con il simbolismo biblico della scala di Giacobbe. Qua, però, sono gli angeli che salgono e scendono, gli unici ad essere in comunicazione sia con il microcosmo che con il macrocosmo, i veri messaggeri Divini; i pioli, invece, sono i diversi mondi, cioè i diversi gradi dell'esistenza universale<sup>18</sup>.

*“Giacobbe partì da Bersabea e si diresse verso Carran. Capitò così in un luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese una pietra, se la pose come guancia e si coricò in quel luogo. Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. (...) Allora Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: “Certo, il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo”. Ebbe timore e disse: “Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta dei cieli”. Alla mattina presto Giacobbe si alzò, prese la pietra che si era posta come guancia, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità. E chiamò quel luogo Betel, mentre prima di allora la città*

---

18 A questa concezione fa riferimento anche il simbolismo del *ponte* in quanto collega idealmente due parti diverse (le due rive), ovvero due mondi. Non a caso il Pontefice (*pontis*, ponte e *fic-ere*, fare, ovvero *fare da ponte*) ha lo scopo di guidare la comunità cristiana verso l'altra riva del fiume, riva che rappresenta la ricongiunzione con Dio.

si chiamava Luz.”<sup>19</sup>

\* \* \*

La pianta delle chiese, la loro forma, la loro geometria e le parti che le compongono, sono tutti elementi dei quali, l'abile costruttore intento nella progettazione, conosceva benissimo il loro significato, implicito e nascosto. Perciù, ogni tipologia costruttiva ed ogni scelta formale, sono, in realtà, dovuti a determinati messaggi e significati voluti imprimere nella *geometria* dell'edificio da quegli astuti architetti che in tutti i modi volevano darci la possibilità di imparare dalle loro opere. Ogni elemento, ogni forma sono dati da un preciso intento; che sia a pianta centrale, a croce greca o a croce latina, a forma basilicale a navata singola o a tre navate, persino la posizione degli accessi: sono tutte scelte determinate da una precisa volontà ideativa ed una simbologia che li regola e li fa comunicare.

Ma, ad ogni modo, il Tempio rappresenterà sempre un passaggio rituale tra la Terra ed il Cielo. Se nella concezione presente fino all'epoca romana era Dio che scende sulla Terra dai Cieli, e va incontro agli uomini mandando Gesù, suo figlio, come loro salvatore; con l'avvento del gotico si ha un totale ribaltamento dei presupposti, ed è l'uomo che, a questo punto, si vuole elevare e si innalza per arrivare e ricongiungersi con Dio, suo creatore. Prima l'idea era di un Dio tra gli uomini, successivamente l'uomo si rende conto di essere solo sulla terra, e soltanto la sua volontà e le sue opere gli permettono di compiere l'ascesa nei Cieli. Nel primo caso, caratterizzato

---

19 GENESI 28, 10-22

infatti da edifici a pianta centrale o a croce latina, l'uomo vuole costruire Templi nei quali si possa percepire la forza di Dio, sono edifici racchiusi, che tendono a trasportare i Cieli sulla Terra. Dal gotico in poi la concezione cambia, e le sue chiese, dalle piante basilicali ed a croce latina caratterizzate da uno slancio compositivo che spinge verso l'alto, indicano questa volontà di spostamento umano, di crescita, di sviluppo e di cammino verso i Cieli. È una progressiva ascensione, che inizia dall'ingresso in chiesa e non si esaurisce entrandovi, l'individuo è in costante movimento: prima deve avanzare lungo la navata scandita dalle colonne, per poi giungere all'altare, posto in prossimità dell'abside o della cupola, dove la percezione e lo slancio dell'architettura fa, a questo punto, salire verso l'alto.

Nelle chiese a pianta centrale o a croce greca, sormontate da cupola emisferica, il concetto è abbastanza esplicito e diretto, come abbiamo già ampiamente spiegato, il movimento è esclusivamente verticale, con una pianta caratterizzata da quattro ingressi identici, distinguibili tra loro solo per l'orientamento che li contraddistingue, ognuno rappresentante un principio ben preciso. Ma questo passaggio tra Terra e Cielo può avvenire anche orizzontalmente, prima, e poi attraverso l'ascensione vera e propria. Questo è il caso delle chiese a pianta basilicale (come la nostra Staffarda) e a pianta a croce latina. Il mosaico della cappella della Theotokos sul Monte Nebo (TAV. V) ci può offrire una perfetta sintesi utile per capire questo concetto. Questo mosaico, databile al V secolo circa, rappresenta il tempio di Gerusalemme. È una rappresentazione più simbolica che realistica. Illustra i mutamenti attraverso cui si è passati dalle descrizioni bibliche del Tempio, che lo dispongono secondo tre sale rettangolari orizzontalmente contrapposte (il *portico*, il *Santo*, il *Santo dei Santi*), ad una costruzione la cui struttura simbolica è essenzialmente ricondotta al complesso quadrato-cerchio, senza curarsi di precisare se questo piano si sviluppa in

orizzontale o in verticale. In questo modo si prepara la feconda ambiguità che costituirà la norma nelle chiese medioevali, con il loro duplice tragitto navata-abside e cubo-cupola.

Ma questa configurazione, la pianta absidale, ci ricorda anche un altro concetto fondamentale nella simbologia sacra: l'Arca dell'Alleanza. L'Arca racchiudeva in sé ciò che Israele aveva di più sacro; era inoltre il trono sul quale si rendeva presente Iahvè. E del resto il concetto di navigazione, nel simbolismo cristiano, è sempre associato al significato di salvezza, alla traversata delle acque per giungere sulla riva opposta, riva che indica la sfera Divina. Questo simbolismo della barca salvatrice<sup>20</sup> si ritrova nella designazione della *navata* di una chiesa; tale barca è un attributo di San Pietro, dopo esserlo stata di Giano. “*Cum viderem quod aqua sensim crassior, ci dice Ermete, duriorque fieri inciperet, gaudeban; certo enim sciebam, ut invenirem quod querebam.*”<sup>21</sup>

È anche vero che, sotto una lettura esoterica, questa *arche*<sup>22</sup> “rappresenta la totalità dei materiali preparati ed uniti a formare ciò che è stato chiamato con i vari nomi di *compost, rebis, amalgama*, ecc., i quali più probabilmente costituiscono l'*archée*, materia ignea, base della pietra filosofale. Il greco αρχή significa *inizio, principio, sorgente, origine*. Sotto l'azione del fuoco esterno, che eccita il fuoco interno dell'*archée*, il *compost* si liquefa totalmente, ed assume l'aspetto di acqua; e questa sostanza liquida, agitata e ribollente per la fermentazione, assume, negli scritti dei vari autori, il

---

20 Nave, in sanscrito *nâvâ*, in latino *navis*.

21 “Quando vidi che quest'acqua diventava poco per volta sempre più densa, ed incominciava a consolidarsi, allora mi rallegrai, perché sapevo con certezza che avrei trovato ciò che cercavo.”

22 *Arca*; il termine *arche*, scritto in francese, rende più evidente il confronto col termine *archée*, di derivazione greca.



carattere dell'inondazione del Diluvio.”<sup>23</sup>

E se, infatti, torniamo ad osservare quel particolare mosaico della cappella della Theotokos, noteremo che è molto, fin troppo, rassomigliante alle più comuni rappresentazioni dell'Athanor, l'occulto forno dalle due fiamme (una potenziale e l'altra virtuale), che tutti i discepoli conoscono. Noteremo, infatti, tutti gli elementi fondamentali, tra i quali si intravede il fuoco, il quale scalda i due principii, o materie prime, rappresentati dalle due colonne, e, per finire, la pietra filosofale, rappresentata dal triangolo Divino posto alla sommità, entro l'arco sferico. La pianta stessa delle chiese sta, infatti, a rappresentare il crogiolo nel quale si compie l'Opera. “Così la pianta dell'edificio cristiano, scrive Fulcanelli, col segno della Croce, ci rivela la qualità della materia prima, e la sua preparazione; per gli alchimisti quest'indicazione termina con l'ottenimento della Prima pietra, la pietra angolare della Grande Opera filosofale. Su questa *pietra* Gesù ha costruito la sua Chiesa; e i liberi muratori medioevali hanno simbolicamente seguito l'esempio divino. Ma prima che fosse tagliata, per servire di base dell'opera d'arte gotica così come per l'opera d'arte filosofale, questa pietra ancora grezza, impura, materiale e grossolana era lavorata per raffigurare l'immagine del diavolo<sup>24</sup>”. E così noi ritroviamo questa *X* nella pianta di S. M. di Staffarda (TAV. VI), in prossimità dell'incrocio della navata principale con

---

23 FULCANELLI (1965), vol.II, p.87

24 In Notre Dame di Parigi c'è una statua molto significativa rappresentante Lucifero che viene chiamata *Mastro Pietro del Cantone*. Si nota la relazione stretta di questa pietra con il passo biblico, analizzato precedentemente, che attribuisce a San Pietro le vesti di 'pilastro' della chiesa. Non è, d'altronde, neanche un caso che sia proprio raffigurante Lucifero questa pietra, in quanto la parola Lucifero, dal latino *Luciferus*, è composta da due parole: *luc-em* ovvero luce, voce; e *fer-re*, ovvero portare (ferro). La parola Lucifero indica appunto *che porta la luce* (la stella del mattino), una luce che, come indica appunto la desinenza *fer*, è scaturita dal ferro, ovvero dalla materia prima, la materia grezza e di partenza dei *Filosofi*.

lo pseudo-transetto voltato a botte: è quello il vero centro della chiesa, crogiuolo divino, centro dell'asse cosmico.

Resta, infine, da notare un'ultima caratteristica che accentua il significato simbolico di questo percorso longitudinale che culmina con le absidi sferiche. Si può vedere come la geometria dell'edificio voglia giocare coi nostri sensi; l'apparenza, entrando e percorrendo l'edificio verso l'abside, è che l'intera struttura vada rastremandosi sempre più, questo, soprattutto, si nota percorrendo le navate laterali. Come già detto in precedenza, i muri sono palesemente storti, molto più di quello che si potrebbe attribuire ad una normale costruzione rustica di quei tempi. Il lato Ovest dell'edificio, quello dal quale si entra, è molto più largo, rispetto al lato Est, a lui opposto. Nell'abside posta a conclusione del transetto sinistro, si noterà addirittura una serie di volte a botte (TAV. VII), che vanno progressivamente rimpicciolendosi e, abbassandosi, aumentano la percezione di svasamento. Questo è un chiaro rimando alla famosa parabola evangelica della *porta stretta*. "Gesù attraversava città e villaggi e insegnava; intanto andava verso Gerusalemme. Un tale gli domandò: "Signore, sono pochi quelli che si salvano?" Gesù rispose: "Sforzatevi di entrare per la porta stretta, perché vi assicuro che molti cercheranno di entrare, ma non ci riusciranno"<sup>25</sup>. "Entrate per la porta stretta, perché larga è la porta e spaziosa la via che conduce alla perdizione, e molti sono quelli che entrano per essa; quanto stretta invece è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e quanto pochi sono quelli che la trovano!"<sup>26</sup> Capiremo, quindi, che questa rastremazione verso le absidi, questa *porta stretta*, altro non è che il passaggio, difficile e selettivo per natura, che conduce al 'Regno di Dio', che è appunto rappresentato

---

25 LUCA 13, 22-24

26 MATTEO 7, 13-14

dall'abside stesso.

\* \* \*

Il concetto di *navata* è riferito, come già ci suggerisce chiaramente il termine, alla figura della *nave*, lo stumento grazie al quale l'uomo riesce ad attraversare le *acque del caos*, dove, al loro interno, tutto è mescolato senza ordine nè principio, e giungere alla riva opposta, *terra dei Saggi*, nonché *terra di saggezza e salvezza*. Questa, è la stessa nave degli *Argonauti*, la *Nave Argo* che portò Giasone e i suoi Argonauti, attraverso le Colchide, alla conquista del *vello d'oro*. Questo implica il concetto di spostamento, di viaggio; un viaggio da compiere nella chiesa, la sola che può condurre alla *Terra Sacra*. E, quindi, come già detto prima, la nostra chiesa a pianta basilicale, implica un percorso di crescita e sviluppo da seguire al suo interno. Questo, ha luogo lungo la navata centrale.

Ma, vediamo subito, qual è l'elemento che più attira la nostra attenzione entrando su questa *nave*. Sono i pilastri, che sorreggono il cielo stellato delle volte; cielo che accompagna, e guida con le sue stelle, il navigante in questo viaggio. Questi *pilastri*, che tanto ci fanno pensare agli alberi delle navi, unici strumenti coi quali, assieme alle vele, la nave riesce a muoversi sfruttando il vento, *soffio Divino*. Ma l'Adepto dovrà qua fare attenzione a quale vento seguire, dovrà sapere quando sarà il momento di ammainare le vele e quando di spiegarle, per seguire il giusto soffio che lo condurrà verso la terra e non lo farà perdere.

Per questo, entrando dal portale della chiesa, e ponendoci all'inizio

della navata centrale, le colonne (TAV. VIII), quelle di destra e quelle di sinistra, ci appariranno diverse tra di loro. Le due file sono enormemente diverse in grandezza e forma. Quella di destra, con le colonne che poggiano direttamente a terra, sono di sezione ridotta rispetto alle rispettive di sinistra, sono alte, slanciate, l'impressione è che si allunghino verso l'alto. Mentre la fila di sinistra è l'esatto opposto, poggiano su pesanti basi in pietra che le stacca da terra e le fa sembrare ancora più tozze e basse, sono colonne pesanti, danno l'impressione di essere ben ancorate a terra e non riescono ad ottenere quello slancio verso l'alto che invece hanno le colonne di destra. Se la prima colonna di destra ha circonferenza di 5,10 metri, la sua opposta ha circonferenza di ben 9,70 metri, ed esce da uno zoccolo di 11,30 metri: quasi il doppio.

Questo è un rimando e un proseguo del concetto espresso dalle colonne del portale d'ingresso, poste all'esterno in facciata, già analizzate in precedenza; anche se qua il concetto viene semplificato dell'importante carico che presentavano le due colonne del portale. "Mettendoci al centro della navata proviamo a camminare, scrive don Carlo Peano, adagio fissando intensamente la colonna di sinistra. È possente ma più ci avviciniamo più si ingrandisce: così tanto che diventa aggettante e pare quasi caderci addosso! Non è forse caratteristica del male l'illusione, l'impressione, il turbamento, l'insicurezza: è il male che impressiona, che incombe sull'uomo come a schiacciarlo! La colonna di destra è agile ma, andandovi incontro e ammirandola, essa appare allungarsi, e, all'occhio, pare restringersi e, ancora, allungarsi all'infinito... Non è forse la specifica caratteristica del 'bene' quella di elevare la dimensione umana e cristiana dell'uomo inserendolo e avvicinandolo all'eternità stessa di Dio?"<sup>27</sup>

---

27 PEANO C. (1995), p.73

Infatti, le due file di colonne sono l'esatta trasposizione, all'interno della chiesa, delle due colonne esterne che introducono e anticipano l'entrata. Sono la colonna dell'elevazione spirituale, la fila di destra, che porta alla *terra dei Saggi*; mentre la fila di sinistra è quella della *perdizione*, che non fa progredire l'Adepto e lo fa continuamente tornare al punto di partenza senza che lui ne comprenda il motivo della sua disfatta. Le colonne della fila di sinistra, con la loro grossa base e la loro forma tozza, ne amplificano il loro legame col terreno, sono colonne ben ancorate alla Terra che difficilmente riusciranno ad ottenere lo slancio necessario per poter mirare ai cieli. Opposte sono, invece, le colonne della fila di destra che le loro dimensioni aggraziate sembrano già comunicare con la *Divina proporzione*, sono più sottili delle altre, ma ben stabili e sicure, sono gli alberi sui quali spiegare le vele che cattureranno il *soffio Divino*.

Il *viaggio* non è, però, solamente espresso dalle colonne. Esse sono un monito a indicare la difficoltà del percorso e la facilità di equivocarsi sbagliando rotta; ma le tappe e le varie fasi sono impresse nei *cieli*, ovvero nelle volte della navata centrale di Staffarda. Noteremo subito che in tutta la chiesa, le volte sono trattate quasi tutte allo stesso modo. Sono molto semplici, tutte presentano le nervature a sezione rettangolare ad esclusione delle prime tre volte della navata centrale che sono nervature a sezione tonda, queste sono colorate a fasce bianche-rosse o blu-rosse; tutte presentano le vele intonacate di un bianco panna con, per ogni singola vela, disegnata una stella a otto punte di colore rosso ad indicare l'associazione coi cieli, e se queste stelle rosse sono sempre presenti in tutte le volte, solo nella navata centrale si aggiungono nelle vele altri simboli; così come le chiavi di volta che, nella navata centrale sono tutte differenti mentre nelle laterali sono tutte simili con impressa una stella bianca a sei punte su sfondo scuro. Si può quindi trovare uno schema ricorrente, composto da volte con nerva-

ture, le quali presentano su ogni vela, una stella ottagonata rossa ed in chiave una stella esagona bianca. Questo schema varia solo nella navata centrale, nella quale si vanno a modificare le chiavi di volta e ad aggiungere elementi diversi alle vele. Cercheremo, ora, di dare una possibile spiegazione di ogni singola volta per capire i passaggi attraverso i quali ci vuole condurre l'abile mente che ideò queste ermetiche rappresentazioni.

La prima (TAV. IX) presenta le nervature a fasce di colore blu e rosso con in chiave una stella a sei punte di colore bianco, racchiusa in un cerchio, su sfondo rosso. Nelle vele, oltre alle quattro stelle a otto punte, è presente una sfera, divisa in quattro dalle nervature, che genera quattro spicchi, simili a due a due. Ogni spicchio, due di colore blu e gli altri due rossi, racchiude in sé tre stelle a sei punte bianche. Questo spicchio è la perfetta sintesi dell'Antico testamento; riconosceremo facilmente, nella sfera divisa in quattro, simile a due a due, il mondo creato nella Genesi, col quale Dio separò i due *principii*, rappresentati dalla dualità dei loro colori, *principii*, questi, sorti dai *quattro elementi primari* rappresentati appunto dai quattro spicchi diversi. "Dio disse: «Le acque che sono sotto il cielo si raccolgano in un unico luogo e appaia l'asciutto». E così avvenne. Dio chiamò l'asciutto terra, mentre chiamò la massa delle acque mare. Dio vide che era cosa buona."<sup>28</sup>. Si può, infatti, vedere la divisione tra la terra e i mari, con i primi rappresentati con gli spicchi dal colore rosso, mentre le acque dal blu scuro. Ma su questa Terra già pienamente formata, si vedono rappresentate dodici stelle bianche, queste, simboleggianti le dodici tribù d'Israele: "Le pietre corrisponderanno ai nomi dei figli d'Israele: dodici, secondo i loro nomi, e saranno incise come sigilli, ciascuna con il nome corrispondente,

---

28 GENESI 1, 9-10

secondo le dodici tribù.”<sup>29</sup>.

All'interno, in chiave di volta, la stella a sei punte di color bianco su fondo rosso è la stella del sigillo di Salomone; è la stella che unisce i due principii. Questa stella la si trova solo all'inizio e alla fine nell'ultima chiave di volta, con colori invertiti. Ma qua, il fatto che viene posta all'inizio ed è di colore bianco, può ben predisporre all'unione con il divino, ma allo stesso tempo può generare confusione, questo proprio per la sua ambivalenza. Rappresenta i quattro elementi, l'evoluzione e l'involuzione, il connubio tra forza e materia che genera il ritmo del cosmo. È la stella che annuncia l'arrivo dell'altra stella, questa di ordine Divino, che la si ritroverà al compimento dell'Opera, la quale racchiude tutte le potenzialità Divine e terrene.

Ma da queste descrizioni riconosceremo di sicuro altri significati, più nascosti e sottintesi alle citazioni bibliche. Le dodici stelle ci possono, infatti, apparire come dei preziosi frutti che nascono dalla nostra Terra, rappresentata dalla sfera dai quattro spicchi. Questi frutti indicano l'abbondanza dei beni terrestri, acquisiti mediante l'abile pratica dell'*agricoltura celeste*<sup>30</sup>. E del resto, dice Fulcanelli, “il combattimento che l'artista deve ingaggiare con gli elementi è aspro, se vuole trionfare in questa grande prova. Come il cavaliere errante, anch'egli deve orientare la sua marcia verso il misterioso giardino delle Esperidi e provocare il terribile mostro che ne sbarra l'entrata. Per restare nella tradizione, questo è il linguaggio allegorico attraverso il quale i saggi intendono rivelare la *prima* e la più importante delle operazioni dell'Opera.”<sup>31</sup>. Ma in realtà non è l'alchimista in persona ad

---

29 ESODO 28,21

30 Gli Antichi indicavano spesso l'alchimia col nome di agricoltura celeste, perché essa mostra, con le sue leggi, le sue circostanze e le sue condizioni, un rapporto strettissimo con l'agricoltura terrestre.

31 FULCANELLI (1965), vol. II, p.80

ingaggiare questa lotta contro il Drago ermetico; sono i due principii, che qua ci appaiono con i due colori, rosso e blu, del nostro Mondo e dalla stella in chiave di volta raffigurante il Sigillo di Salomone, simbolo dell'unione prossima dei due, che si dovranno sfidare in un duello che porterà alla morte di uno di loro. Questi due principii, lo *Zolfo*, *sperma* o *nocciolo metallico*, ed il *Mercurio*, la *terra* pronta ad accogliere il seme metallico, sorti dai quattro elementi primari, sono magistralmente impersonificati dalla *Salamandra* e dalla *Remora* nel racconto di de Cyrano Bergerac. Questi ci vengono finemente descritti: la *Salamandra* sulfurea, che preferisce stare in mezzo alle fiamme, simbolizza l'aria ed il fuoco dei quali lo *zolfo* possiede la secchezza e l'ardore igneo; e la *Remora*, campione del *mercurio*, erede della terra e dell'acqua con le sue qualità fredde ed umide. "Messi l'uno in presenza dell'altro essi si attaccano furiosamente, si difendono aspramente ed il combattimento, senza tregua né pietà, termina soltanto con la morte d'uno dei due antagonisti."<sup>32</sup>.

Ed è così che noi vedremo in questa prima crociera la prima fase dell'Opera; se all'entrata, nel portale, ci vengono indicate, o suggerite, le proprietà e la natura delle nostre due materie prime, qua veniamo iniziati all'Opera. Altro accorgimento ci viene sempre dato dalle dodici stelle: rappresentate divise nelle loro quattro case, sono, anche, i dodici segni zodiacali. Queste ci rammentano l'importante dei tempi nell'iniziare, e la lunga durata dell'Opera nella quale ci stiamo *imbarcando*.

La seconda volta a crociera (TAV. X) presenta delle nervature a sezione tonda con fasce colorate bianche e rosse, le vele presentano solamente le quattro stelle ottagonali di colore rosso, senza nessun simbolo aggiuntivo; mentre è in chiave di volta che troviamo la raffigurazione di un angelo alato

---

32 FULCANELLI (1965), vol.II, p.81



dalla tunica bianca, con le mani che sembrano trattenere qualcosa nel suo ventre. Noteremo che qua, il colore bianco delle nervature, contrapposto al blu scuro delle altre, che ritroveremo anche nella penultima crociera, è riferito alla *luce* che viene portato da Dio sulla terra. Luce impersonificata dal figlio di Dio, Gesù, le cui sue due venute, o due nascite, sono appunto raccontate in questa e nella penultima crociera. Qua la luce passa attraverso l'angelo dell'annunciazione: "Maria, sua madre, era stata promessa sposa a Giuseppe e, prima che fossero venuti a stare insieme, si trovò incinta per opera dello Spirito Santo. Giuseppe, suo marito, che era uomo giusto e non voleva esporla a infamia, si propose di lasciarla segretamente. Ma mentre aveva queste cose nell'animo, un *angelo del Signore* gli apparve in sogno, dicendo: «Giuseppe, figlio di Davide, non temere di prendere con te Maria, tua moglie; perché ciò che in lei è generato, viene dallo Spirito Santo. Ella partorirà un figlio, e tu gli porrai nome Gesù, perché è lui che salverà il suo popolo dai loro peccati».<sup>33</sup> Da Luca invece si legge: "E un *angelo del Signore* si presentò a loro e la gloria del Signore risplendé intorno a loro, e furono presi da gran timore. L'angelo disse loro: «Non temete, perché io vi porto la buona notizia di una grande gioia che tutto il popolo avrà: Oggi, nella città di Davide, è nato per voi un Salvatore, che è il Cristo, il Signore. E questo vi servirà di segno: troverete un bambino avvolto in fasce e coricato in una mangiatoia».<sup>34</sup> Vediamo Luca che ci descrive l'angelo del Signore nell'atto di portare, e questo giustificerebbe le mani raccolte attorno al ventre, una buona notizia che porterà gioia a tutto il popolo; l'angelo viene descritto avvolto dalla luce e gloria del Signore.

Ma gli alchimisti stabilirono una forte analogia tra l'Annunciazione

---

33 MATTEO 1, 18-21

34 LUCA 2, 9-12

dell'Angelo a Maria Vergine e l'unione della coppia minerale. E così, Basilio Valentino nelle sue *Dodici Chiavi della Filosofia*, non mancò di descriverli: “Una vergine, dovendo essere data in sposa, è dapprima magnificamente adornata con tutta una varietà di preziosi vestiti, in modo da piacere al suo fidanzato, e da accendere profondamente in lui, con il suo aspetto, il fuoco dell'amore. Ma quando deve essere maritata al suo fidanzato secondo l'uso dell'unione carnale, le si levano tutti i vestiti diversi e non ne tiene altri se non quello che le è stato dato dal Creatore al momento della nascita”<sup>35</sup>. L'artista dell'*Introitus* spiega questa unione con lo Spirito Santo, unione *immacolata* fatta per mezzo del *fuoco che non brucia*: “Questo fuoco sulfureo è la semenza spirituale che la nostra Vergine (restando tuttavia senza macchia) raccoglie, perché la Verginità incorruttibile può ammettere l'amore spirituale, secondo l'autore del Segreto ermetico, e la stessa esperienza”<sup>36</sup>.

Nell'iconografia simbolica il concepimento e la nascita vengono spesso assimilate ad una *stella*. Spesso la Vergine è rappresentata cinta da un'aureola di stelle. Questo ci riporta ancora al concetto di annunciazione svolto dall'angelo del Signore che, come lui, anche la stella rappresenta il mezzo che Dio manda per annunciare la nascita del suo figlio Gesù. E così, come guidò i Magi fino alla caverna dove riposava il Divino Infante, essa dirige l'alchimista; è l'astro che guida e annuncia la nascita del Salvatore. Questo astro annuncia la riuscita *unione* dei due *principii* e la nascita del loro *figlio*, il *piccolo Re*. Noteremo anche, che questo concepimento avviene tramite lo *Spirito Divino*, è lo Spirito Santo che porta il *seme Divino* nel corpo della Vergine. Ed è questo spirito, che prima avevamo identificato con lo *Zolfo*, che deve trovare la vita in una *terra appropriata*, il *Mercurio*,

---

35 BASILIO V. (1613), p.116

36 *Introitus*, X, 2

ovvero nella Vergine Maria. Qua l'Adepto assisterà al vero miracolo, incomprendibile all'uomo, dell'Opera, nel quale l'*angelo Gabriele* rassicura la Vergine Maria con queste parole: "...et respondens angelus dixit ei Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi ideoque et quod nascetur sanctum vocabitur Filius Dei."<sup>37</sup>.

La terza crociera (TAV. XI) ci presenta in chiave di volta l'*Agnus Dei*, racchiuso dalle nervature di colore blu e rosso a fasce, con le vele che, oltre ad avere le solite stelle ottagonone rosse, hanno, ognuna, una *fiore della vita* di colore rosso disegnato sopra. Subito riconosceremo la raffigurazione dell'agnello sacrificale, simbolo di Cristo vicino al momento prossimo della sua crocifissione. Ma l'agnello, presente come figura simbolica anche in numerose altre tradizioni<sup>38</sup>, è il simbolo della purificazione, dell'espiazione dei peccati. "*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*"<sup>39</sup>. Questa è la fase finale della vita di Gesù prima della sua crocifissione, è l'Ultima Cena nella quale alluse all'imminente tradimento ed alla propria morte come sacrificio per i peccati dell'umanità. È la cena dove chiamò pane il proprio *corpo* ed il vino il proprio *sangue*: "perché questo è il mio sangue dell'alleanza, versato per molti, in remissione dei peccati."<sup>40</sup>.

L'*Agnus* viene sempre indicato come il mezzo della *purificazione* del corpo, "L'Eterno parlò ancora a Mosè, dicendo: «Parla così ai figliuoli d'Israele: Quando una donna sarà rimasta incinta e partorerà un maschio, sarà impura sette giorni; sarà impura come nel tempo de' suoi corsi men-

---

37 LUCA 1, 35 "Lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato Figlio di Dio."

38 L'*Agni*, Dio vedico del fuoco

39 Invocazione liturgica che ripete "Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi".

40 MATTEO 26, 28

suali. L'ottavo giorno si circonciderà la carne del prepuzio del bambino. Poi, ella resterà ancora trentatré giorni a purificarsi del suo sangue; non toccherà alcuna cosa santa, e non entrerà nel santuario finché non siano compiuti i giorni della sua purificazione. Ma, se partorisce una bambina, sarà impura due settimane come al tempo de' suoi corsi mensuali; e resterà sessantasei giorni a purificarsi del suo sangue. E quando i giorni della sua purificazione, per un figliuolo o per una figliuola, saranno compiuti, porterà al sacerdote, all'ingresso della tenda di convegno, un *agnello* d'un anno come olocausto, e un giovane piccione o una tortora come sacrificio per il peccato; e il sacerdote li offrirà davanti all'Eterno e farà l'espiazione per lei; ed ella sarà purificata del flusso del suo sangue. Questa è la legge relativa alla donna che partorisce un maschio o una femmina. E se non ha mezzi da offrire un agnello, prenderà due tortore o due giovani piccioni: uno per l'olocausto, e l'altro per il sacrificio per il peccato. Il sacerdote farà l'espiazione per lei, ed ella sarà pura.»<sup>41</sup>.

Ed allora, la nostra materia, il *Mercurio, terra madre* che ha accolto lo *Spirito* e che ha generato il *piccolo Re*, dovrà ora purificarsi. È l'inizio della nostra fase 'bianca' dell'Opera, la fase della purificazione attraverso le *Sublimazioni*. Sebbene l'unione dei due principii ci è stata annunciata dall'*Angelo del Signore*, e l'infante Divino sia nato, qualunque cosa si faccia o si voglia tentare, lo *spirito* non resterà mai stabilmente in un corpo immondo o purificato insufficientemente. "Siamo dunque, ora, dice Canseliet, alla seconda opera, alle sublimazioni che Eireneo Filalete denominò aquile, perché innalzano lo spirito, per la sua purissima incorporazione, verso il luogo superiore, come l'uccello regale trascina la preda in cielo."<sup>42</sup>

---

41 LEVITICO 12, 1-8

42 CANSELIET E. (1972), p.140

“Ma il Mercurio manca di una pulitura interna ed essenziale, che è l'aggiunta per gradi del vero Zolfo, secondo il numero delle Aquile, allora è purgato del tutto. Questo Zolfo non è nient'altro che il nostro Oro”<sup>43</sup>.

Ebbene, il nostro *piccolo Re* che era nato precedentemente dall'unione dei due principii, deve ancora crescere e perfezionarsi per poter elevarsi ed essere di ordine celeste: è l'*androgino ermetico* che racchiude al suo interno i due principii opposti, ma non è ancora cosa unica. Queste *aquile*, che indica Filalete, rappresentano il geroglifico della *prima congiunzione*, che avviene soltanto poco per volta a mano a mano che procede questo lavoro faticoso e fastidioso. “L'intera serie d'operazioni, ci dice Fulcanelli, termina con l'unione intima dello Zolfo e del Mercurio e si chiama anche *Sublimazione*. Mediante la ripetizione delle Aquile o Sublimazioni filosofiche il mercurio esaltato si spoglia delle sue parti grossolane e terrestri, della propria umidità superflua ed acquista una parte del corpo fisso, ch'egli discioglie, assorbe ed assimila.”<sup>44</sup> È questa la Purificazione espressa dall'*agnello* di Staffarda che riguarda il nostro Mercurio, o genitrice.

Ma riguardo a queste Sublimazioni, i Saggi ci raccomandano di operarle mediante il *fuoco segreto*, o *fuoco dei filosofi*, il quale viene usato, appunto, per lavare e purificare. Tutte queste purificazioni, tutte queste Sublimazioni sono fatte con l'aiuto di *lavaggi ignei*, e potremo ora ritrovare in questi lavaggi ignei il nostro *Agnus Dei*, rispettivo dell'*Agnis* vedico, dio igneo del fuoco, figlio del *cielo* e della *terra*, come è, del resto, il nostro *piccolo Re*, figlio dei due principii. E questo Agnello altro non è che il precursore della salita nei cieli del Cristo, è tramite questo simbolo che Gesù compie la sua prima ascesa lasciando le sue spoglie mortali sulla Terra.

---

43 *Introitus*, XV, 3

44 FULCANELLI (1964), p.93

Ugualmente nel processo di Sublimazione, con le successive lascivazioni, o *lavaggi*, si estrae l'umidità vischiosa, oleosa e *pura* del metallo. L'acqua viva, agendo sulla materia, rompe la sua coesione, poco per volta la rende solubile, si attacca alle sole parti pure della massa disgregata, abbandona le altre e sale in superficie, trascinando con se ciò che ha potuto trattenere delle parti più conformi alla sua natura ardente e spirituale. "Questo importante carattere dell'*ascensione del sottile* attraverso la *separazione del grezzo* valse all'operazione del *mercurio dei saggi* il nome di *sublimazione*."<sup>45</sup>

"Tu separerai la Terra da dal Fuoco, il sottile dal grezzo, dolcemente, con grande industria."<sup>46</sup>

Passiamo ora, a capire come possono esserci d'aiuto i quattro *fiore della vita* presenti nelle vele. Va innanzitutto detto che, generalmente, una stella a sei punte, o comunque un cerchio con 6 raggi al suo interno formanti tre diametri, rappresentano il monogramma di Cristo. Ma l'uso, qua, dell'emblema del *fiore della vita* non è casuale. Questo geroglifico, detto anche *rosa carolingia*, *rosa dei pastori*, *stella fiore* o *stella rosetta*, è una figura geometrica formata dall'intersezione e sovrapposizione di sei cerchi di egual raggio. È un simbolo molto presente nelle tradizioni esoteriche di diversa natura, in quanto è un simbolo molto antico e molto conosciuto. Spesso, però, viene paragonata al *narciso*, fiore a sei petali molto rassomigliante al nostro simbolo geometrico. Secondo la leggenda, Narciso tenta d'afferrare la sua propria immagine dalla vasca nella quale si specchia, la quale sarà la causa della sua morte e metamorfosi in fiore, perché possa rivivere grazie a quelle acque che gli hanno dato la morte. Ma queste piantine, coi fiori dai petali o bianchi o gialli, rappresentano rispettivamente lo

---

45 FULCANELLI (1965), p.226

46 ERMETE TRISMEGISTO, *Tavola di Smeraldo*

*Zolfo bianco* e lo *Zolfo giallo*, ognuno utile per uno solo dei due Magisteri, ovvero per l'Opera d'argento il bianco e per l'Opera solare il giallo.

Narciso è l'emblema del metallo disciolto, quindi di un metallo trasformato in fore, in quanto lo Zolfo, dicono i filosofi, è il fiore di tutti i metalli. "Quanto allo Zolfo, dice Fulcanelli, estratto per mezzo del solvente, l'acqua mercuriale della vasca, resta l'unico rappresentante di Narciso, cioè del metallo disciolto e distrutto. Ma, come l'immagine riflessa dallo specchio delle acque porta tutti i caratteri apparenti dell'oggetto reale, così lo Zolfo conserva le proprietà specifiche e la natura metallica del corpo decomposto. Di modo che questo *Zolfo principio*, vero e proprio sperma del metallo, trovando nel Mercurio degli elementi nutritivi viventi e vivificanti, possa in seguito generare un nuovo essere, simile a se, dall'essenza superiore, e capace d'obbedire alla volontà del dinamismo evolutivo."<sup>47</sup>.

Passiamo, ora, a vedere, nel grosso arco a sezione torica che separa la terza crociera dalla sua successiva, una *croce patente scorciata fitta*, ovvero una croce patente, dai bracci uguali, che si aprono alle loro estremità quasi a formare due punte per braccio (per un totale di otto), che presenta, alla fine del braccio inferiore verticale, una punta, quasi ad indicare un pugnale, una lancia, o un palo per l'infissione. Questa ha colore blu, racchiusa un'un'aura rossa, su sfondo bianco dell'arco (TAV. XII), ed è l'unica presente in tutti gli archi.

Senza stare ad addentrarci molto sulla derivazione di questa croce, diremo soltanto che potrebbe farci pensare ad influssi provenienti dai Cavalieri del Tempio, in quanto, questo tipo di croce patente terminante fitta, è una tipica croce di derivazione Templare. Però vediamo cosa ci può dire

---

47 FULCANELLI (1965), p.86

di più certo, soprattutto vedendo la strana posizione in cui è messa.

Prima cosa è la presenza della punta sul braccio inferiore. Se il simbolo della croce generalmente può rappresentare la crocefissione di Gesù, questo peduncolo può essere visto come il palo per l'infissione nel terreno. Ma, questa punta, si può anche vedere come una *lancia*, una *lama*, geroglifico che, nella leggenda del Graal, appare come simbolo complementare della *coppa*. È il sangue di Cristo versato in punto di morte, ma questa *lancia*, nella leggenda, aveva il duplice potere di *infliggere ferite* e *guarire*. Bisognerebbe prestare molta attenzione, in questo caso, a quel Mercurio che i filosofi hanno chiamato appunto *doppio*, *ardente*, *affilato*, ed *aguzzato del proprio sale*; tutti attributi che ci ricordano la nostra lancia di cui stiamo parlando. E non è assurdo assimilare a questa lancia che *infligge* e *guarisce*, ciò che viene fuori dall'Opera al bianco, primo appannaggio che riceve il nostro Adepto, dal quale si riceve ciò che serve per dividere lo Spirito dal corpo, ed il primo Elisir.

Questa croce, quindi, rappresenta la *morte*, la crocefissione di Gesù, la separazione dal corpo terreno. “Poi lo crocifissero e si divisero le sue vesti, tirando a sorte su di esse ciò che ognuno avrebbe preso.”<sup>48</sup>. Gesù venne crocifisso in un luogo chiamato Gòlgotà, ‘Luogo del cranio’, nel giorno Venerdì; venne crocifisso assieme ad altri due ladroni, al di sopra del suo capo venne posto il motivo scritto della sua condanna: “Costui è Gesù, il re dei Giudei”.

Gesù è morto per la mano degli uomini, le sue spoglie mortali rimangono appese alla croce mentre il suo spirito ritorna, sale nell'alto dei cieli da dove è arrivato. Tutti i discepoli di Ermete riconosceranno in que-

---

48 MARCO 15, 24



sta scena l'estrazione dell'anima, *Spirito universale*, dal corpo che lo tratteneva in terra. Questo *Spirito universale* che, secondo gli alchimisti, è corporificato nei minerali col nome alchemico di *Zolfo*, costituisce il principio e l'agente efficace di ogni tintura metallica. "Ma questo *Spirito*, questo rosso sangue dei fanciulli, può essere ottenuto solo scomponendo ciò che la natura aveva prima composto in essi. Quindi è necessario che il *corpo perisca*, che sia *crocifisso* e che *muoia* se se ne vuole estrarre l'anima, la *vita metallica* e la *Rugiada celeste*, ch'esso teneva rinchiusa. E questa *quintessenza*, travasata in un corpo puro, fisso, perfettamente digerito, farà nascere una nuova creatura, assai più splendente dei corpi da cui deriva. I corpi non hanno alcuna possibilità d'agire gli uni sugli altri; solo lo *Spirito* è attivo ed agente."<sup>49</sup>.

"E, verso l'ora nona, Gesù gridò a gran voce: «Eli, Eli, lamà sabactàni?» cioè: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»"<sup>50</sup>. Con questa frase, Gesù, in punto di morte sulla croce, è consapevole della sua imminente fine, dell'abbandono del suo *Spirito*, discendente da Dio, che lascia il corpo terreno; perché, dicono i filosofi, solo con la morte si avrà una nuova nascita.

Penultima volta a crociera (TAV. XIII), anche questa presenta nelle vele i quattro *fiori della vita* che hanno caratterizzato la volta precedente. Nelle nervature, che ritornato ad essere di colore bianco e rosso a fasce, la sezione diventa rettangolare, e in chiave di volta si vede una stella ottagonale color oro, con il centro colore rosso, su sfondo circolare blu.

" (...) perché ai popoli venne concessa la vera salvezza quando,

---

49 FULCANELLI (1964), p.110

50 MATTEO 27, 46

all'alba dell'ottavo giorno, Cristo risorse dalla morte"<sup>51</sup>. Vedremo così, in questa volta, la risurrezione di Cristo impressa nella stella a otto punte color oro, esaltata dal colore bianco che accompagna il rosso delle nervature, seconda nascita di Gesù, e seconda volta che porta la luce sulla Terra. Le stelle ad otto punte, nell'iconografia cristiana, rappresentano l'ottavo giorno, il giorno senza tramonto, l'infinito che viene dopo i sette giorni della creazione, la Vita Eterna; basti considerare le stelle che tapezzano la cupola di Galla Placidia a Ravenna<sup>52</sup> e la simbologia dell'ottagono presente in tutti i battisteri. Questa Stella si trova in corrispondenza dell'incrocio del transetto con la nostra navata: è il punto esatto dove la chiesa forma la X, è il suo centro, dove in genere veniva costruita la grande cupola, vero altare della chiesa. In quanto tale, è il punto che meglio rappresenta questa creazione Divina, la rinascita della vita sotto forma celeste e non più terrestre.

“Ma qualcuno dirà: «Come risorgono i morti? Con quale corpo verranno?». Stolto! Ciò che tu semini non prende vita, se prima non muore. Quanto a ciò che semini, non semini il corpo che nascerà, ma un semplice chicco di grano o di altro genere. E Dio gli dà un corpo come ha stabilito, e a ciascun seme il proprio corpo. Non tutti i corpi sono uguali: altro è quello degli uomini e altro è quello degli animali; altro quello degli uccelli e altro quello dei pesci. Vi sono corpi celesti e corpi terrestri, ma altro è lo splendore dei corpi celesti, altro quello dei corpi terrestri.”<sup>53</sup>. In questo modo la materia distrutta, mortificata e poi ricomposta in un nuovo corpo, grazie a quel fuoco segreto “eccitato dal fuoco del forno”, si eleva gradualmente con l'aiuto delle moltiplicazioni, fino alla perfezione del *fuoco puro*. È il secondo *caos*, risultato del combattimento primitivo, si estingue per dare vita al

---

51 SANT'AMBROGIO

52 Mausoleo di Galla Placidia, risalente alla prima metà del V secolo.

53 1 CORINZI 15, 35-40

nuovo *corpo celeste*.

“Il primo uomo, Adamo, divenne un essere vivente, ma l'ultimo Adamo divenne spirito datore di vita. Non vi fu prima il corpo spirituale, ma quello animale, e poi lo spirituale. Il primo uomo, tratto dalla terra; il secondo uomo viene dal cielo.”<sup>54</sup>

E così, in questa risurrezione, si può riconoscere la famosa leggenda della *Fenice*, risorta dalle sue ceneri. “Tutti gli esseri che vivono, dice Bodillus nella *Turba*, muoiono pure: tale è la volontà di Dio. Per questo la natura a cui è stata tolta l'umidità somiglia ad un morto, mentre è abbandonata nella notte. Questa natura ha allora bisogno del fuoco fin quando il suo corpo ed il suo spirito sono cambiati in terra, e in quel momento diventa simile ad un morto nel suo sepolcro. Ciò compiuto, Dio le rende lo spirito e l'anima (...) Quindi il fuoco che distrugge ogni cosa questa la costruisce. A tutto il resto porta la morte, e a questa la vita. Qui vi è l'unica Fenice che è restaurata dal fuoco, rinnovata dalle fiamme, che esce dalle ceneri, resa a nuova vita.”

Così anche Maier, nel sua *Atalanta Fugiens*, descrive questa resurrezione, lui associata all'Ermafrodito, ovvero geroglifico del nostro *piccolo Re*, in quanto incarnazione dei due principii congiunti ma non ancora divenuti cosa unica:

“*Quest'essere bicefalo e bisessuato sembra morto  
Quando gli manca l'umidità:  
Celato nell'oscura notte, abbisogna di fuoco,  
Daglielo e rivivrà subito.*”

---

54 1 CORINZI 15, 45-47

*Tutta la forza della pietra sta nel fuoco,  
Quella del Solfo nell'oro, e del Mercurio nell'argento*<sup>55</sup>

Ugualmente, nelle *Dodici Chiavi della Filosofia* di Basilio Valentino, si leggerà: “Nel giudizio finale del mondo, il mondo sarà giudicato per mezzo del fuoco, perché ciò che prima fu fatto dal nulla dal Maestro, sia di nuovo ridotto nella cenere da cui la Fenice infine creerà i suoi piccoli. Perché in modo simile, nella cenere sta nascosto il tartaro vero e naturale che deve essere dissolto. Dopo la dissoluzione di questo tartaro, la potente serratura dell'appartamento del Re può essere aperta”<sup>56</sup>.

Questa Fenice, per noi a Staffarda è l'astro color oro, la cui *quintessenza* è racchiusa al suo interno, espressa dal suo cuore color rosso, e naviga su un mare color blu che gli fa da sfondo, emerge da quel *caos* oscuro, il nostro *secondo caos*, dal quale scaturisce la luce dopo essere stata radunata sotto forma di astro. Ma, se tutti i chimici hanno avuto la fortuna di conoscere questa stella, ben pochi sono riusciti ad estrarne la *quintessenza*, unica importante per l'Opera. “Abbi cura, raccomanda Filalete, di orientare la tua strada con la stella del nord, che la nostra calamita farà apparire per te. Allora il saggio si rallegrerà, mentre il pazzo la riterrà senza importanza. Non imparerà cosa sia la saggezza e guarderà, senza comprendere il valore, questo polo centrale fatto di linee incrociantesi, segno meraviglioso dell'Onnipotente.”<sup>57</sup>. I saggi dicono infatti che il carattere del vero Mercurio consiste nel ricoprirsi, per azione del calore, di una pellicola che si avvicina più o meno al colore dell'oro, e ciò può accadere anche nel periodo di una sola notte. Ecco qui svelata la nostra *stella d'oro, Mercurio dei Filosofi*, con-

---

55 MAIER M. (1617), Fuga XXXIII

56 BASILIO V. (1613), Chiave Quarta

57 FILALETE I. (1669), cap. IV

tenente al suo interno la *quintessenza*.

Ma i *fiori della vita*, che anche qui continuano ad accompagnarci, impressi nelle vele, vogliono ricordarci ciò che gli Antichi solevano affermare con insistenza, ovvero che *bisogna uccidere il vivo per far resuscitare il morto*. Ciò che causa la morte di uno dei principii da la vita all'altro, poiché il Mercurio iniziale, da ben distinguersi con quello filosofico, muore per fornire allo Zolfo del metallo disciolti, gli elementi per la sua nuova vita e risurrezione. Tale operazione permette di ottenere quello Zolfo vivo, agente principale della pietra. Permette, quindi, di realizzare il secondo assioma dell'Opera che, come dice Fulcanelli: “*congiungere la vita con la vita, unendo il Mercurio primo nato della natura, con quello Zolfo attivo per ottenere il Mercurio dei filosofi, sostanza pura, sottile, sensibile e vivente.*”<sup>58</sup>.

Vedremo, così, nell'ultima corciera prima dell'abside (TAV. XIV), il compimento dell'Opera, una stella a sei punte di colore rosso, posizionata in chiave di volta in mezzo a nervature, di colore blu e rosso, a fasce. È la stella che simboleggia l'ascensione di Gesù nei cieli: “Il Signore Gesù, dopo aver parlato con loro, fu elevato in cielo e sedette alla destra di Dio. Allora essi partirono e predicarono dappertutto, mentre il Signore agiva insieme con loro e confermava la Parola con i segni che la accompagnavano.”<sup>59</sup>.

Questa *stella rossa* è la stella che la sua forma l'accomuna al *Sigillo di Salomone*, come abbiamo visto sulla prima crociera nella quale se ne trova, sempre in chiave di volta, una simile ma coi colori invertiti.

L'Opera è compiuta, i due principii sono perfettamente uniti e la pietra è diventata di ordine celeste, si è *elevata in cielo*.

---

58 FULCANELLI (1965), p.86

59 MARCO 16, 19-20

*Omnia ab uno et in unum omnia.*

E così, come tutti i filosofi la descrivono, la nostra stella, geroglifico della *pietra dei filosofi*, avrà l'aspetto di un cristallo, simile al vetro, dall'apparenza trasparente e di colore *rosso intenso*, è la *pietra filosofale*.

Per concludere, noteremo ora che la somma di tutte le stelle, ad esclusione delle tre poste in chiave di volta che, se vogliamo, possono essere considerate a parte, sommate danno il numero *quaranta*. Questo numero rappresenta il periodo di preparazione, il cammino dell'Adepto, il lungo percorso di purificazione che bisogna compiere per arrivare alla propria meta. Quaranta sono i giorni che Noè passò nell'arca, quaranta gli anni che Mosè passò nel deserto, così come quaranta sono i giorni che Gesù passò a sua volta nel deserto, Mosè passò quaranta giorni e quaranta notti sul Monte Sinai, ecc.

\* \* \*

Il lungo cammino percorso, si conclude arrivando all'abside centrale, nel quale viene rappresentato l'inero firmamento racchiuso in una semicupola sferica. La rappresentazione che qui si trova (TAV. XV) rispecchia le raffigurazioni tradizionali: la volta stellata dipinta altro non è che una rappresentazione microcosmica della volta celeste Divina, dalla quale l'Adepto deve passare per trovare l'illuminazione. Per capire a pieno questo concetto si può fare riferimento al significato tradizionale di caverna. L'ingresso nella chiesa deve essere visto come una preparazione all'iniziazione con la morte al mondo profano, seguita dalla 'discesa agli Inferi' che è, per

l'appunto, la stessa cosa del viaggio nel mondo sotterraneo cui la caverna dà accesso; e, per quanto concerne l'iniziazione stessa, lungi dall'essere considerata una morte, essa è al contrario considerata una 'seconda nascita', un passaggio dalle tenebre alla luce. Quando, in questo caso, si parla di morte e rinascita, non si intende di una vera morte corporale, ma di un cambiamento di stato, il quale cambiamento va effettuato nell'oscurità<sup>60</sup>; in tal senso, la caverna sarebbe, più esattamente, il luogo stesso del passaggio. La caverna è il luogo dell'illuminazione, essa è illuminata all'interno mentre al suo esterno regnano le tenebre. Ma qui non si parla di una luce come comunemente la si intende: si tratta della luce che illumina; la stessa luce che permette la 'seconda nascita' grazie all'illuminazione che porta. Questo, in Staffarda, è rappresentato, come capiremo, dal Sole dipinto posto al centro dell'abside.

Se, quindi, nelle tradizioni la caverna è il luogo in cui si compie l'iniziazione, il labirinto, invece, rappresenta il luogo delle prove preliminari, il cammino che vi conduce e al tempo stesso l'ostacolo che ne impedisce l'accesso ai profani<sup>61</sup> (TAV. XVI), concetto similmente espresso dalla scala a pioli descritta in precedenza. Questo labirinto ha una duplice ragione d'essere, esso *permette e impedisce*; può permettere l'accesso in un certo

---

60 Gli stessi alchimisti, e non solo loro, ritengono che qualsiasi tipo di creazione debba essere effettuata nell'oscurità, la figura della Vergine, la quale rappresenta la creazione, ha un carattere lunare, quindi notturno, rispecchiato anche dal colore blu intenso, assimilabile al nero della prima fase alchemica denominata *nigredo*. Basti poi pensare alle più comuni creazioni a cui si assiste in natura: una nuova forma di vita ha bisogno sempre dell'oscurità del ventre materno o del guscio dell'uovo per formarsi, la creazione di cristalli avviene anch'essa al buio del sottosuolo.

61 Ricordiamo che a Cuma il labirinto era rappresentato sulle porte, come se, in un certo modo, tale raffigurazione sostituisse il labirinto stesso. Altro caso analogo sono le figure labirintiche poste sui muri della Grecia antica per impedire l'accesso nelle case alle influenze malefiche.

luogo nel quale non possono accedervi tutti indistintamente, ma soltanto coloro che sono ‘qualificati’ potranno percorrerlo fino in fondo<sup>62</sup>. L'esempio più comune di questi labirinti sono quelli corporativi-processionali posti nelle pavimentazioni delle chiese. Un caso famoso è quello presente nella chiesa cistercense di Chartres (TAV. XVII). Altro esempio di labirinto avente lo stesso significato è quello dei *nodi* di Leonardo da Vinci<sup>63</sup> e Dürer (TAV. XVIII, XIX). Questi *nodi* hanno la stessa funzione dei labirinti posti come percorso processionale nelle chiese. Lo scopo principale è riproporre un percorso, complicato e tortuoso, che conduce a un centro, nel quale si trova ciò che si sta inseguendo. Questi nodi sono, infatti, composti da una sola linea, si può percorrerli senza mai doversi interrompere<sup>64</sup>: per questo, talvolta, sono chiamati *dedali* o, appunto, *labirinti*.

Questi compaiono in numerosi esempi, li si ritrova in architettura come abbiamo già visto e vedremo, e li si possono trovare anche in pittura. Uno degli esempi più belli è forse nel dipinto di Andrea Mantegna che ritrae la *Madonna della Vittoria* (TAV. XX). Qua si ritroverà il nostro *dedalo* in cima al trono nel quale è seduta la Vergine Maria. Ma noteremo come queste figure geometriche labirintiche sono tutte derivanti dal *Anello di Salomone*, il primo e vero nodo corporativo.

Del resto è lo stesso concetto che ritroviamo, sempre a Staffarda, nell'abside laterale a destra (TAV. XXI), la quale presenta, sia nelle volte, che in prossimità della finestra, dei grossi sigilli formati da *dedali*.

---

62 Si nota che la figura del labirinto implica un concetto di “selezione”, in stretto rapporto con l'ammissione all'iniziazione, in questo caso cristiana, ma più in generale riferibile a tutti i tipi possibili di iniziazioni. Questo labirinto è il sostituto delle prove iniziatiche.

63 Questi *nodi* spesso attribuiti come firma dell' *Accademia Leonardi Vinci*.

64 Anche il *Pentalpha* pitagorico era tracciabile in modo continuo.



I labirinti processionali presenti nelle chiese erano comunemente chiamati *via di Gerusalemme* e il loro percorso era considerato sostitutivo del pellegrinaggio in Terrasanta. In Staffarda è presente questo simbolo nell'abside (TAV. XXII), sotto la rappresentazione della volta celeste. I muri perimetrali che formano l'alzato dell'abside sono decorati con una trama formata da un continuo intreccio di *nodi* geometrici, il tutto è poi concluso da una *cornice* che divide la parte sottostante con la volta celeste affrescata. Sarà, quindi, facilmente ricollegabile il significato di quella decorazione muraria a *nodi* con quella appena vista dei labirinti. Il percorso che l'apprendista deve compiere è dal basso verso l'alto, la strada da seguire porta prima all'interno della *caverna cosmica* simboleggiata nella chiesa, per poi uscirne dall'alto della *volta celeste* attraverso la *porta degli Dei*. Nel mezzo, tra i due stadi, c'è il tortuoso percorso del labirinto che qua si trova infatti poco prima della *volta celeste* affrescata nell'abside di Staffarda.

A rafforzare questa ipotesi è la presenza, unica in tutto l'edificio, della *cornice* (TAV. XXIII, XXIV) posta tra il decoro a *nodi* e la raffigurazione della *volta celeste*. Questa cornice, una finta trabeazione affrescata con all'interno motivi floreali ed animali dalle figure amorfe, non è lontana dal concetto espresso dai *nodi*, e rappresenta più specificamente la *catena d'unione*. In teoria questa catena d'unione altro non è che la corda posta come traccia, prima di iniziare il cantiere dell'opera, per segnare e delimitare i confini dell'edificio. Essendo ogni edificio, secondo la concezione tradizionale, costruito secondo un modello cosmico ben definito, l'ubicazione doveva essere determinata e 'incorniciata' da qualcosa che, in un certo qual modo, potesse essere paragonabile alla cornice stessa del Cosmo. Dal momento che questa cordicella, una volta gettate le fondamenta, non ha più alcuno scopo; così la sua posizione (posta ora in alto) non si riferisce più al tracciato terreno a cui essa è servita, ma piuttosto al suo prototipo co-

smico. Diventa quindi il simbolo della *cornice* del Cosmo, con essa si vuole racchiudere l'intero creato all'interno della chiesa, tutto quello che è nel *macrocosmo*, viene riprodotto in quel *microcosmo* che è rappresentato dalla chiesa stessa. Tale cornice assume un carattere celeste e abbandona quello terreno, di conseguenza la terra non fa altro che restituire al cielo quello che gli aveva, in un primo tempo, preso in prestito. Malgrado questo, la *cornice* continua a svolgere la sua funzione: essa racchiude e incornicia l'intero Cosmo, che in Staffarda è raffigurato dalla volta stellata; essa mantiene al suo interno e al loro posto i vari elementi che lo compongono, in modo da formare un tutto ordinato<sup>65</sup>; essa *crea ordine dal Caos*. Come scrive René Guénon "Essa deve in qualche maniera 'legare' o 'unire' questi elementi fra di loro, cosa del resto espressa formalmente dalla designazione *catena d'unione*"<sup>66</sup>. Ed effettivamente nell'abside di Staffarda questa cornice 'lega' e 'unisce' l'intero Cosmo.

Compiuto il lungo cammino, superate tutte le difficoltà, l'*Adepto* giunge, in fine, d'innanzi alla '*porta degli Dei*', unico dipinto in tutto il complesso abbaziale. È quasi lì a indicare che è lui solo il motivo di tutto, la causa e la ragione, l'inizio e la fine di tutte le cose, l'*alfa* e l'*omega*. Uno splendido *Sole* (TAV. XXIV), dalla duplice tipologia di raggi (raggianti e fiammeggianti), con, al suo interno, disegnato, un volto umano, immerso in un cielo blu stellato. Questa immagine è forse la più emblematica di tutto l'edificio, essa racchiude innumerevoli significati, ognuno dei quali è situato su un livello che va sempre più nel profondo di quello che realmen-

---

65 Non a caso il significato etimologico di Cosmo è per l'appunto *ordine*. *Cosmo*, dal greco *Kòsmos*, vuole dire ordine, ornamento.

66 Il termine 'catena d'unione' è molto usato nella simbologia Massonica, ogni suo tempio ne ha una per lo stesso motivo, di rapporto Cosmico, che è nelle Chiese. Questo perché la Loggia Massonica è anch'essa una rappresentazione completa dell'intero Cosmo.

te esprime. Andiamo quindi per gradi e cerchiamo di sollevare, ora, poco per volta, alcuni degli innumerevoli veli di significati che coprono questa figura così significativa.

Come la Luna, anche il Sole fu da sempre onorato come una grande divinità da quasi tutti i popoli antichi, considerato dispensatore di luce e *fecondatore* del creato. I Babilonesi identificarono il Sole con Shamash, gli Egiziani l'adorarono sotto il nome di Atum ad Eliopoli, di Râ a Menfi, di Amnone a Tebe. I Persiani lo chiamarono Mitra. Fra i Celti la venerazione per l'astro ebbe importanza notevole. Il Sole fu venerato dagli aborigeni del Perù per i quali esso era *fratello* e *marito* della Luna. I Greci lo chiamarono Elios e lo identificarono con Febo e Apollo; i Romani lo denominarono Sol, gli tributarono un largo culto, e gli dedicarono un santuario sul Quirinale. A Roma fu onorato con il nome di Sol Index e identificato col greco Elios: si credeva che conoscesse i segreti degli uomini. *È sempre il Sole che diventa il simbolo dell'Ordine dei Domenicani, il quale compare sul loro stemma e diventa attributo del loro padre fondatore, Domenico di Guzmán, il quale porta in fronte un astro, astro che gli vide sulla fronte la nutrice del piccolo Domenico al momento del suo battesimo.* Questo Sole di Staffarda, posto al centro della volta celeste e circondato da stelle, è la *Stella principe* del firmamento, è la luce che illumina l'intero Universo, la luce della salvezza, ovvero Dio in quanto luce e Gesù in quanto volto umano (riferito al volto rappresentato all'interno dell'astro). Ma questa spiegazione non si può dire esaustiva, questa non è che una semplice visione essoterica di un'immagine che racchiude significati ben più profondi celati sotto un velo di semplicità.

Questo Sole, la cui posizione all'interno della chiesa non è scelta a caso, rappresenta l'unica *porta* per la via che si sta percorrendo. E' la porta da oltrepassare per raggiungere l'illuminazione, alla quale vi si giunge

percorrendo il labirinto descritto in precedenza, e, ancor prima, superando tutte le fasi della lunga navata. Il percorso, come già spiegato, è lungo e difficile; ma una volta superati gli ostacoli ci si troverà, finalmente, di fronte all'ultima porta, all'ultimo ostacolo da superare che separa il mondo terrestre dal mondo dei cieli. Questo concetto è presente in innumerevoli tradizioni e tutte parlano dello stesso concetto, è il momento di transizione nel quale l'uomo esce dall'esistenza manifestata per ricongiungersi col non manifestato, esce dal mondo ciclico per entrare nell' infinito macrocosmo. Ma questo non è un passaggio dovuto, ma, anzi, è l'ultima prova, l'ultima *filtratura*. Come nel simbolismo del *nodo scorsoio*, l'adepto deve passarci attraverso senza che questo si chiuda su di lui<sup>67</sup>. Capiremo, ora, che questo Sole in realtà è una *porta solare*, poiché solo passandoci attraverso si ha una vera e propria uscita dal cosmo. Questo passaggio, da uno stato all'altro, è inteso, sempre, come una *morte* seguita dalla *rinascita*. Per effettuare un passaggio da uno stato all'altro della manifestazione ci deve sempre essere una morte simbolica, relativa allo stato antecedente, e, nel contempo, una nascita allo stato seguente. E' la liberazione finale dalla quale lo spirito si può elevare abbandonando i problemi e le preoccupazioni di ordine materiale e terreno.

Analizzando, poi, la faccia disegnata all'interno del Sole, si può capire come sia in stretta relazione col concetto di porta appena indicato. Questa faccia è la faccia di Gesù che incarna le vesti di Dio Padre, faccia che allo stesso tempo "*uccide e vivifica*"<sup>68</sup>. Va altresì ricordato che Gesù, il

---

67 Come ci viene indicato dagli scritti di R. Guénon, esistono molti simboli che esprimono questo concetto: la *cruna dell'ago* (o *occhio dell'ago*), la *porta stretta*, il *passaggio delle acque*, perfino le teste di mostro generalmente raffigurate sulle architravi delle porte o sulle chiavi di volta rappresentano il concetto di porta, il passaggio si avrà solo se si riuscirà a superare la soglia prima che le fauci del mostro si chiudano e ci sbarrino la strada.

68 Questo concetto è usato dagli alchimisti per indicare la loro regola ermetica '*solve et*

quale ha detto “Io sono la Porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo”<sup>69</sup> è, in questo caso, tanto il ‘Leone di Giuda’ quanto il ‘Sole degli Uomini’<sup>70</sup>.

Questa ascesa e ricongiunzione col non-manifestato è rappresentata magistralmente nel *Mutus Liber*. Questo libretto, fatto solo di 15 tavole incise<sup>71</sup>, il cui autore Altus nel 1677 lo riempì di tutte quelle conoscenze ermetiche per seguire la *via secca* che porta al compimento della Piccola Opera, rappresenta questo passaggio attraverso la ‘porta degli Dei’. Nella tavola prima (TAV. IV) si vede come l’apprendista, ancora dormiente, venga chiamato da angeli, scesi dal cielo, a salire la scala a pioli che conduce verso la ‘porta degli Dei’<sup>72</sup>. Mentre nell’ultima tavola (TAV. XXV) si vede l’Adepto che lascia il suo corpo terreno<sup>73</sup> e, salendo per mezzo degli angeli, non più della scala in quanto ha già superato le difficoltà incontrate lungo il cammino, viene portato nell’alto dei cieli attraverso la ‘porta degli Dei’: porta che è, per l’appunto, rappresentata da un *Sole fiammeggiante*.

Esiste un altro aspetto particolare di questo Sole, che ci fa sempre

---

*coagula’* sulla quale si basa l’intera Opera; infatti si tratta di *sciogliere* e di *legare*, di riportare lo *spirito vivificante* nel *corpo morto*.

69 GIOVANNI 10, 9

70 Il sole, in quanto ‘faccia di Dio’, è pure rappresentato da una maschera di leone su un sarcofago cristiano di Ravenna. Si noti qui la notevole corrispondenza di significati relativa al simbolo ermetico del ‘*Leone Verde*’ spesso rappresentato nell’atto di divorare il sole.

71 Da questo prende il nome ‘*mutus*’ in quanto tutta la conoscenza che contiene è espressa solo per mezzo di disegni, i quali possono essere capiti da qualsiasi persona nel mondo, a patto che sia capace di decifrarli e capirne il vero senso espresso.

72 Notare anche come il tutto sia racchiuso in una mandorla formata da due rami di rose, questo ci anticipa infatti quale sia il fine della ricerca che si dovrà condurre, in quanto la *rosa* è il geroglifico del compimento dell’Opera (vedi anche *Rugiada celeste* poco più avanti).

73 Si vede il concetto di morte e rinascita, necessario per effettuare qualsiasi cambiamento.

più essere convinti che il solo significato esoterico non basti a descriverlo pienamente: i suoi raggi di due nature differenti. Per spiegarlo va fatta una piccola premessa per la quale ci serviremo delle parole di R. Guénon: “La luce e la pioggia simboleggiano entrambe le influenze celesti sulla terra. Tale significato è evidente per quel che concerne la luce; per quanto riguarda la pioggia (...) si tratta soprattutto della discesa di queste influenze nel mondo terrestre (...). La luce e la pioggia hanno del resto entrambe un potere ‘vivificante’, che rappresenta bene l’azione delle influenze celesti (...). Infatti, da una parte, il Sole è realmente la sorgente diretta della luce nel nostro mondo; e, dall’altra, è sempre il Sole che, facendo evaporare le acque, le aspira in certo qual modo verso le regioni superiori dell’atmosfera, da cui ridiscendono poi sulla terra in forma di pioggia.”<sup>74</sup>. Ebbene la pioggia e la luce sono infatti i due concetti espressi dalle due tipologie di raggi aventi il nostro Sole di Staffarda. La *linea retta* rappresenta la luce, mentre la *linea ondulata* rappresenta il calore, ovvero l’acqua<sup>75</sup> mossa dal calore (in alcuni testi si parla per l’appunto di *Rugiada celeste*). La duplice radiazione che, quindi, viene rappresentata è sotto un profilo di *luce e calore*, ovvero *luce e rugiada*, entrambe azioni vivificanti svolte dal Sole, una opposta all’altra, ma complementari. Infatti, questi due elementi fuoco (luce) e acqua (rugiada) sono i due opposti, ma essenziali per l’Opera filosofica. Per gli alchimisti è noto intendere con le acque, i raggi e il bagliore del loro fuoco. Trattandosi di un procedimento che agisce nel campo minerale, e sapendo che per svelare questi significati esoterici bisogna capire quale sia effettivamente il soggetto, che molte volte viene espresso per mezzo di allegorie, atte a dissuadere lo spettatore non degno; grande importanza verrà data alle parole usate ed ai simboli espressi. Per questo, quando si parla di *ablu-*

---

74 GUENON R. (1962), p.313

75 Essendo la linea ondulata simbolo ovunque ricorrente dell’acqua.

zioni, in realtà non si intende l'azione di lavare un oggetto con acqua, ma di purificarlo per mezzo del fuoco; ciò ci farà forse intravedere il vero significato spesso indicato con *'fuoco che non brucia'* e *'acqua che non bagna'*.

“Sale dalla Terra al Cielo e nuovamente discende in Terra e riceve la forza delle cose superiori e inferiori. Con questo mezzo avrai la gloria di tutto il mondo e per mezzo di ciò l'oscurità fuggirà da te.”<sup>76</sup>

Cerchiamo, ora, di capire meglio che cosa si intende per *Rugiada celeste*, che sembra così strettamente in relazione col nostro Sole di Staffarda. Il Cosmopolita a riguardo scrive: “L'uomo creato dalla terra, vive dell'aria, in effetti è nascosto nell'aria l'alimento della vita, che chiamiamo, di notte *rugiada*, di giorno, *acqua rarefatta* il cui spirito invisibile congelato è migliore di tutta quanta la terra.” Questa rugiada altro non è che la condensazione dello *Spirito universale*, spirito che anima e vivifica tutta la materia presente sul pianeta; ed infatti bisogna che questo Spirito perisca se se ne vuole estrarre l'*anima*, la *vita metallica* e la *Rugiada celeste*, ch'esso teneva rinchiusa. Si può, a tale proposito, fare un appunto e far notare, sapendo su quali principi e ideali si basa la loro fratellanza, come sia così prossimo l'accostamento cabalistico del nome dei Fratelli della Rosa-Croce, che in origine erano appunto chiamati *Frères de la Rosée-Cuite*<sup>77</sup>. Facendoci venire in aiuto di nuovo dal *Mutus Liber*, si troverà la raffigurazione della rugiada celeste nelle tavole 4, 9 e 12 (TAV. XXVI, XXVII, XXVIII) sotto forma di gigantesco fascio di fluido acquoso proiettato, sulla terra, dall'alto del cielo, la quale è poi raccolta da una coppia di alchimisti.

Questa rugiada, però, assume un valore fondamentale in relazione

---

76 ERMETE TRISMEGISTO, *Tavola di Smeraldo*

77 *Fratelli della Rugiada-Cotta*. L'accostamento cabalistico è tra *Rose* (rosa) e *Rosée* (rugiada).

al suo aspetto lunare. Benché sia il Sole il vero artefice dell'Opera, esso, come espresso nella Fuga XXX dell'Atalanta Fugiens di M. Maier<sup>78</sup> (TAV. XXIX), necessita della luna perché solo lei, riflettendo i raggi, e fungendo quindi da specchio, riesce a trasformarli e renderli utili all'Opera. Fulcanelli ci spiega: "Per questa ragione, i Saggi, sapendo che il sangue minerale di cui avevano bisogno per animare il corpo fisso ed inerte dell'oro, era solamente una condensazione dello Spirito universale, anima di tutte le cose; sapendo che questa condensazione, sotto la forma umida, capace di penetrare e rendere vegetativi le misture sublunari, avveniva soltanto di notte, col favore delle tenebre, del cielo puro e dell'aria calma; sapendo, infine, che la stagione in cui essa si manifestava più attivamente e più abbondantemente corrispondeva alla primavera celeste, i Saggi, per tutte queste ragioni, le diedero il nome di *Rugiada di Maggio*."<sup>79</sup> Anche Canseliet insiste sul prezioso contributo degli astri e nella necessità di porre attenzione al tempo propizio in cui iniziare l'Opera: "Il processo operatorio dell'Opera è davvero naturale, e siamo, ci si può credere, in buona posizione per affermarlo. L'immensa difficoltà che sorge e si precisa durante la realizzazione, sta nello stabilire, in modo permanente, il contatto e la collaborazione con il sole, la luna, i pianeti, e le stelle. Veramente gli astri non ne sono responsabili, essi che continuano a dispensare generosamente alla terra tutta l'azione fluidica necessaria alla sua esistenza."<sup>80</sup> Ma è il chimico Eugène Chevreul in un suo manoscritto che chiarifica l'opera svolta dalla Luna in funzione del Sole: "Oggi tutti sanno che la luce che la luna ci invia non è che un prestito di quella del sole, alla quale viene a mescolarsi la luce degli

---

78 "*Sol indiget lunâ, ut gallus gallinâ*", Il sole necessita della luna, come il gallo alla gallina. MAIER M. (1617), Fuga XXX

79 FULCANELLI (1964), p.110

80 CANSELIET E. (1972), p.24



altri astri. La luna è, per conseguenza, il ricettacolo o focolare comune di cui tutti i filosofi hanno inteso parlare; è la sorgente della loro *acqua viva*. Se dunque volete ridurre in acqua i raggi del sole, scegliete il momento in cui la luna ce li trasmette in abbondanza, cioè quando è piena o si approssima ad esserlo; avrete in tal modo l'acqua infuocata dei raggi del sole o della luna, nel suo maggiore vigore.”<sup>81</sup>

Ciò non toglie che è il Sole a compiere l'Opera, è da lui che si sprigiona lo *spirito* che anima tutta la materia e che ne permette il compimento. Questo *spirito*, è contenuto in una sostanza “che tutti maneggiano ma nessuno sa riconoscere ed afferrare, che deve essere estratta dalla dura roccia con un acido che tutto corrode, con un *Fuoco Segreto* che solo gli alchimisti sanno preparare”: il *Leone Verde*, per l'appunto. Questa materia è ‘un'Acqua che non bagna le mani’ e un ‘Fuoco che non brucia’, è la cosa più preziosa dell'Universo, eppure deve essere cercata nel letame e nei rifiuti e si ottiene *mangiando il Sole!*

“Il corpo sul quale lavoriamo è, prima che si inizi l'opera, più terrestre che celeste; l'arte deve renderlo, aiutando la natura, più celeste che terrestre. La conoscenza del momento propizio, dei tempi, dei luoghi, della stagione, ecc., ci è indispensabile per assicurare il successo di questa produzione segreta. Dobbiamo saper prevedere l'ora in cui gli astri formeranno, nel cielo dei fissi, l'aspetto più favorevole. Perché essi si rifletteranno in questo specchio divino che è la nostra pietra ed in essa fisseranno la loro impronta. E la stella terrestre, occulta torcia della nostra Natività. Sarà il segno probante della felice unione del cielo e della terra, o, come scrive Filalete, dell'«unione delle virtù superiori con le cose inferiori». Avrete la

---

81 CHEVREUL E., manoscritto conservato alla biblioteca del Museo di Storia Naturale di Parigi, n. di catalogo 362.

conferma di questa avvenuta unione, scoprendo in seno all'acqua ignea, o in quel *cielo terrestre*, secondo l'espressione tipica di Vanceslao Lavinius di Noravia, in *sole ermetico*, centrico e raggiante, reso manifesto, visibile e patente. Catturate un raggio di sole, condensatelo sotto forma sostanziale, nutrite di fuoco elementare questo fuoco spirituale corporificato, e possederete il più gran tesoro del mondo.”<sup>82</sup>

Per concludere, faremo notare come ultima cosa l'accostamento di significati tra Sole e Oro. Quest'ultimo, materiale che rappresenta la riuscita della Grande Opera, e ritenuto da sempre il più nobile sulla terra, e viene spesso associato alla figura del sole. Si vede infatti, dallo stesso simbolo che li raffigura entrambi: un cerchio con al suo interno un punto (TAV. XXX). Questo simbolo, infatti, raffigura l'intero universo: il punto centrale esprime il principio creatore, principio che emana (e irraggia) l'intera manifestazione rappresentata dal cerchio, il quale assume valore ciclico in quanto esprime il movimento di una ruota. A tale riguardo, potremo anche aggiungere la caratteristica che contraddistingue l'arte nel rappresentare i cieli. Prima del Rinascimento, in particolar modo nell'arte bizantina, il cielo veniva sempre rappresentato di color oro. Solo Giotto, all'inizio del Rinascimento, cominciò a colorare il cielo per quello che era, ovvero blu. Questo perché si riteneva che il cielo era una composizione di astri; si dava, quindi, maggiore rilevanza al Sole e alle altre stelle che lo componevano piuttosto che al 'vuoto' tra di loro. Erano il Sole e le stelle che formava il firmamento.

---

82 FULCANELLI (1965), p.161 vol.I



*TAVOLA I\_Interno della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze; progettata da Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti negli anni che vanno dal 1420 fino al 1436. I lavori di affresco iniziarono solo nel 1572, iniziati da Vasari, portati a termine da Federico Zuccari*



*TAVOLA II\_Vista interna della cupola della moschea Bibi-Khanum a Samarcanda, nell'Uzbekistan*



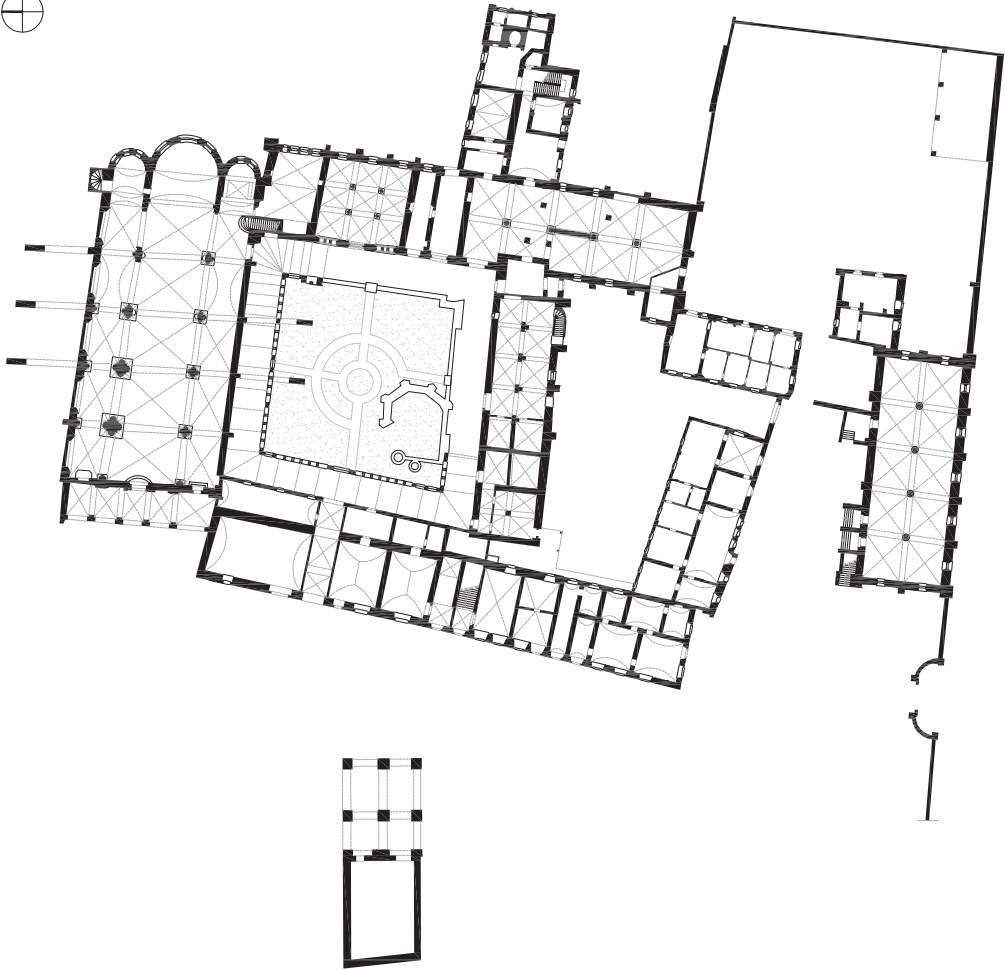
TAVOLA III\_ *Scala del Paradiso, Icona del XII sec. descritta da Giovanni Climaco, Monastero di Santa Caterina, Monte Sinai*



TAVOLA IV\_ *Prima tavola del 'Mutus Liber'*



TAVOLA V\_Mosaico nella Cappella della Theotokos, costruita tra il XI e il XII secolo nella città di Istanbul



0 10 25 50 m

TAVOLA VI *Pianta del complesso abbaziale di S. M. di Staffarda*





TAVOLA VII *Navata centrale della chiesa di S. M. di Staffarda*



TAVOLA VIII *Interno della chiesa di S. M. di Staffarda*



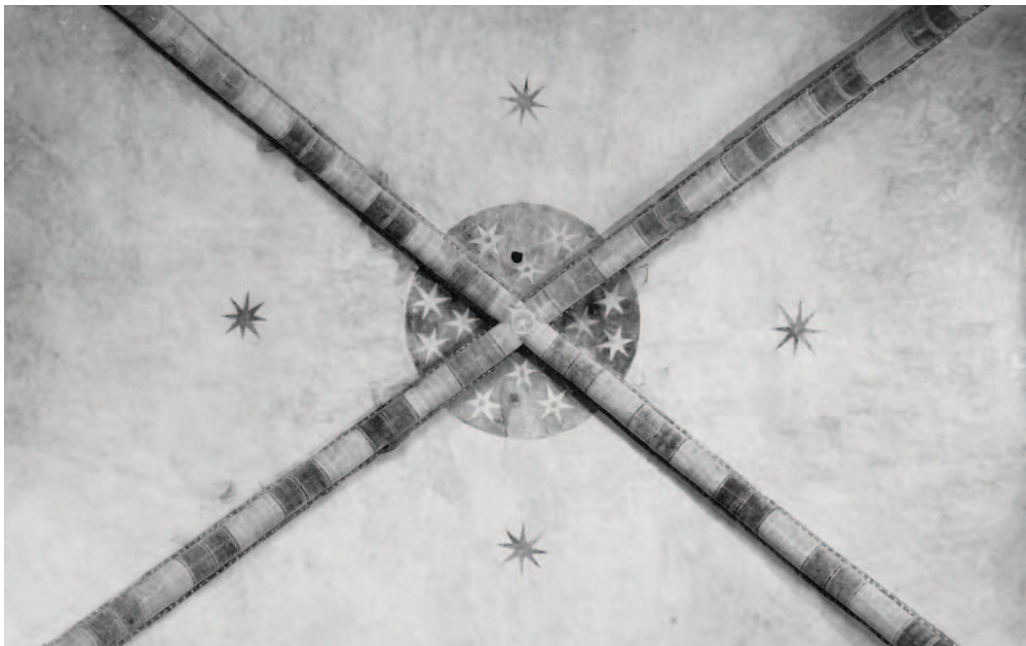


TAVOLA IX\_ *Prima volta a crociera di S. M. di Staffarda*

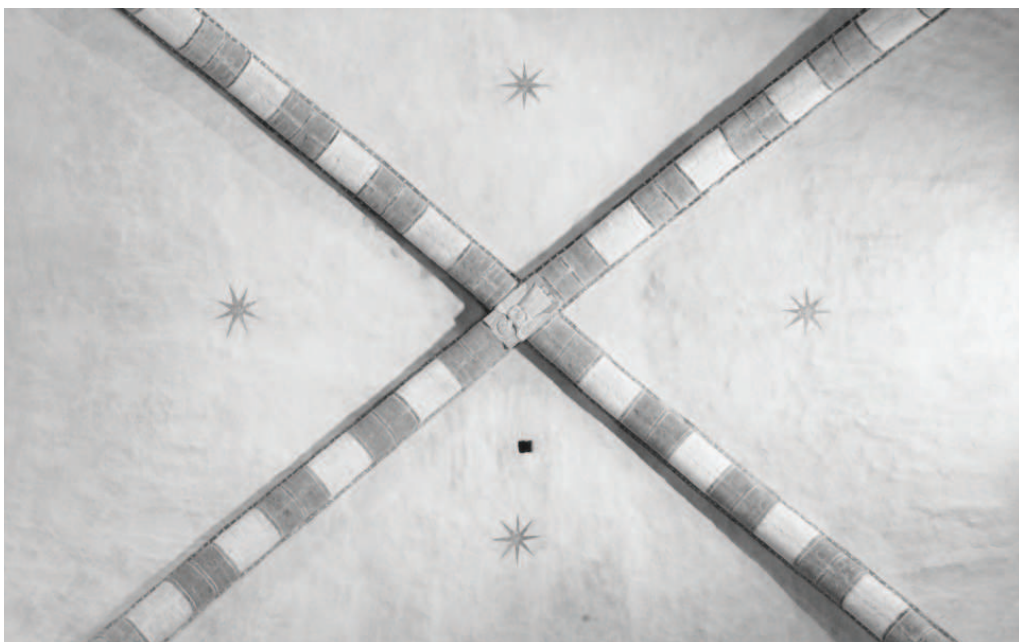


TAVOLA X *Seconda volta a crociera di S. M. di Staffarda*

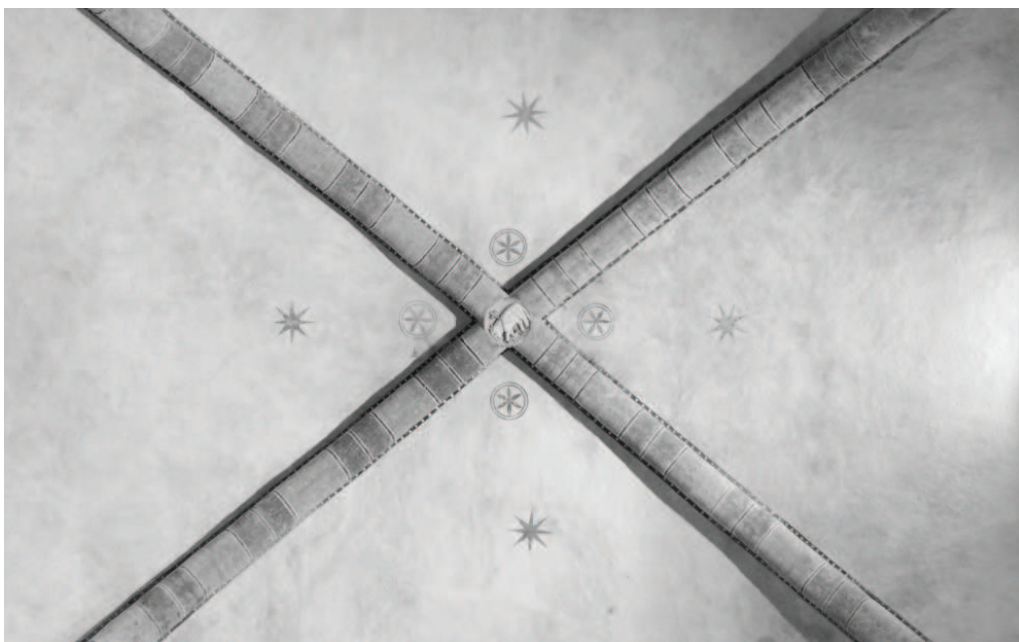
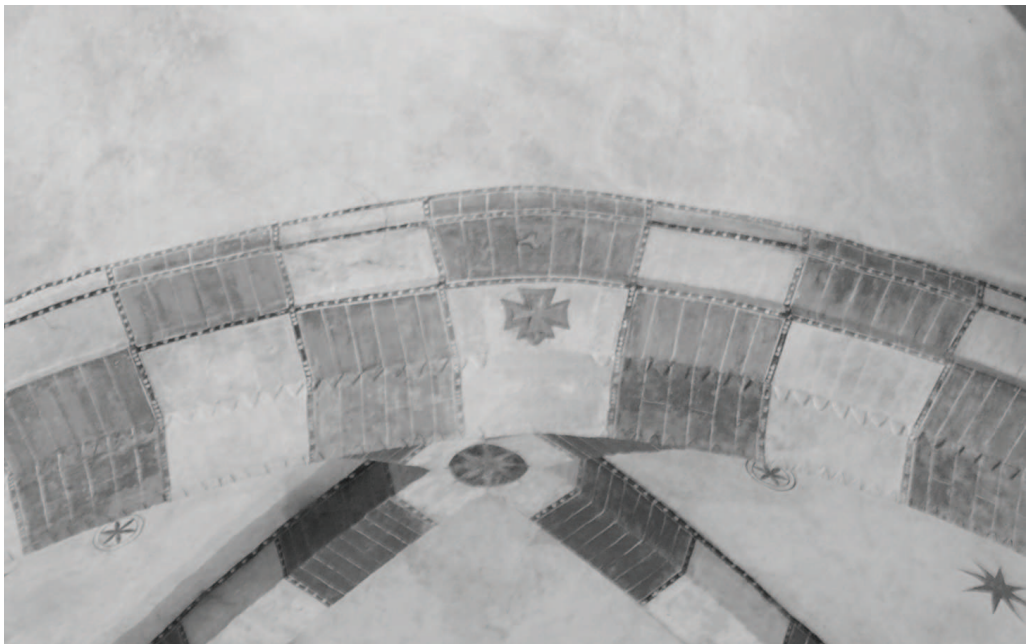


TAVOLA XI *Terza volta a crociera di S. M. di Staffarda*



*TAVOLA XII\_Croce patente scorciata fitta sull'arco tra la terza e la quarta  
crociera di S. M. di Staffarda*

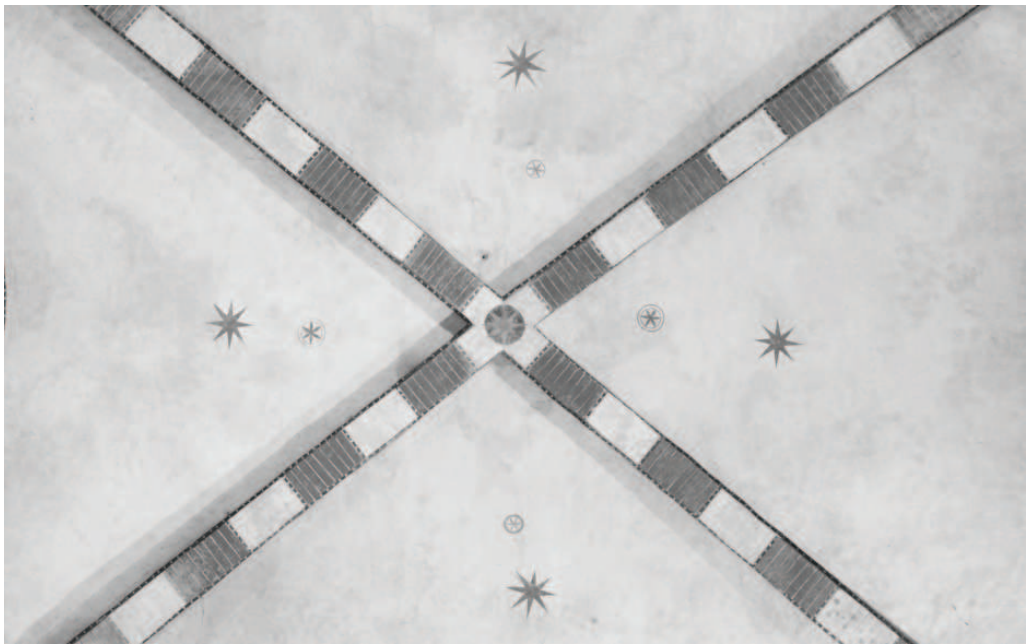


TAVOLA XIII *Quarta volta a crociera di S. M. di Staffarda*



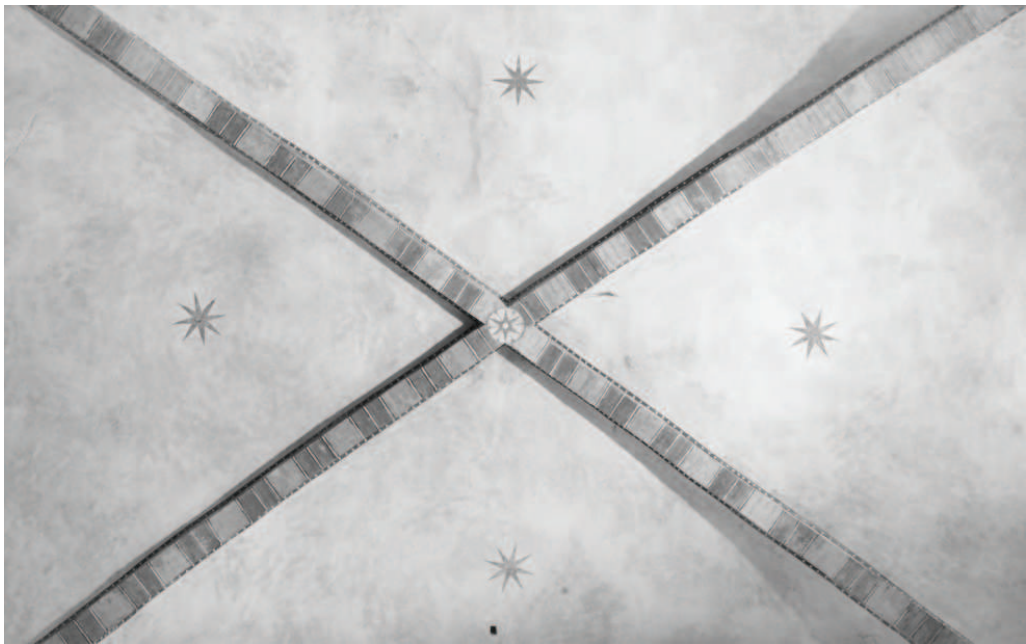


TAVOLA XIV *Quinta volta a crociera di S. M. di Staffarda*



TAVOLA XV *Navata centrale della chiesa di S. M. di Staffarda*



TAVOLA XVI\_Labirinto posto sul portale d'ingresso al Duomo di Lucca

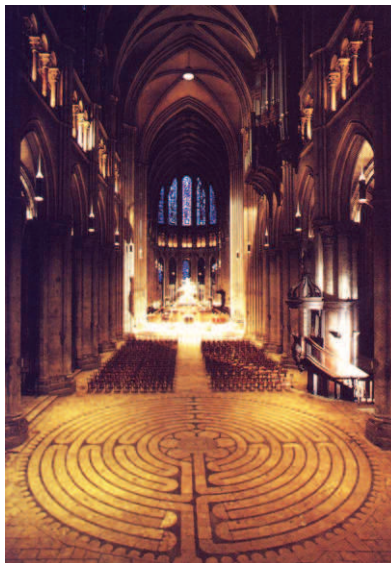


TAVOLA XVII\_Labirinto corporativo-processionale inserito nella pavimentazione della cattedrale di Chartres



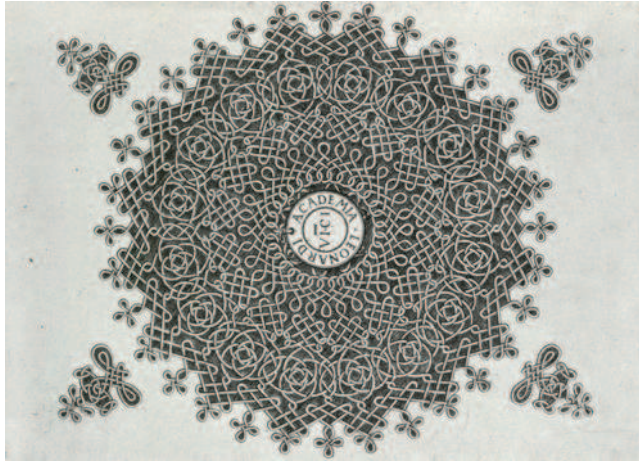


TAVOLA XVIII\_Nodo di Leonadro Da Vinci



TAVOLA XIX\_Nodo di Albrecht Dürer



TAVOLA XX\_*Andrea Mantegna, Madonna della Vittoria, anno 1496, 280×166 cm, tempera su tela*



TAVOLA XXI\_ *Sigillo a dedalo nell'abside di destra della chiesa di S. M. di Staffarda*





*TAVOLA XXII\_Parete dell'abside di Staffarda, raffigurante una maglia fatta di intrecci perpetui*



TAVOLA XXIII *Parete dell'abside di Staffarda, raffigurante una trabeazione con all'interno motivi floreali, la nostra 'catena d'unione'*



TAVOLA XXIV *\_Abside di S. M. di Staffarda*



TAVOLA XXV\_ *Ultima tavola del 'Mutus Liber', con l'ascesa nei cieli dell'Adepto*



TAVOLA XXVI, XXVII, XXVIII\_ *Tavole 4, 9 e 12 del 'Mutus Liber'*





TAVOLA XXIX\_ *Fuga XXX dell'Atalanta Fugiens: 'Sol indiget lunâ, ut gallus gallinâ'*



TAVOLA XXX\_ *Simbolo chimico dell'oro, nonchè del Sole*



## LA FORESTERIA

*“Omnes supervenientes hospites tamquam Christus suscipiantur, quia ipse dicturus est: ‘Hospes fui et suscepistis me’; et omnibus congruus honor exhibeatur, maxime domesticis fidei et peregrinis.”*<sup>1</sup>

(regola di San Benedetto; Cap. 53)

Secondo la regola di San Benedetto, l'ordine cistercense doveva essere ospitale nei confronti dei viaggiatori che li incrociavano nel loro cammino. Per questo ogni abbazia cistercense aveva, all'interno delle sue mura, una foresteria atta ad ospitare i viandanti. Nella regola di San Benedetto si evince che, di norma, si dava ospitalità a tutti in maniera indistinta; si faceva però riferimento maggiore ai pellegrini in cammino verso una meta sacra, oppure ai bisognosi. Ed è proprio in questa regola che si può intravedere il legame che univa l'ordine Cistercense con gli Ordini Cavallereschi dell'epoca. Erano epoche di crociate, ed è noto l'importante appoggio che dette l'ordine Cistercense alle numerose missioni in Terrasanta operate dai Cavalieri del Tempio. Si può quindi pensare, con buona ragione, che molti Cavalieri passarono e trovarono rifugio nella nostra Foresteria di Staffarda.

La Foresteria presente a Staffarda è un edificio di due piani in mattoni, situato dentro le mura del complesso, in un'area periferica rispetto la zona di normale frequentazione da parte dei monaci. Di questo edificio se ne conserva, oggi, quasi intatto il piano terra e buona parte delle facciate; mentre il piano primo è stato violentemente rimaneggiato e spogliato della

---

<sup>1</sup> “Tutti gli ospiti che arrivano, siano ricevuti come se fosse Cristo Signore; poiché egli dirà un giorno: “Fui ospite, e voi mi riceveste”. Ed a tutti sia reso conveniente onore, ma molto più a quelli della nostra stessa Fede e ai pellegrini.”

sua forma originaria. L'edificio presenta, sul lato est, la facciata principale (TAV. I); dalla forma semplice e proporzionata, scandita soltanto da piccole finestrelle monofore, qualche finestrella sferica e tre contrafforti. Gli ingressi, però, sono sul lato nord dell'edificio (TAV. II, III), sul quale ci sono tre porte per il piano terra, e una rampa di scale esterna che dà accesso al piano superiore.

Si deve pensare alla Foresteria come il primo edificio che visita il viaggiatore arrivando a Staffarda. Esso viene infatti accolto nella portineria e, dopo essere annunciato, viene accompagnato dal Superiore o dai Fratelli nella Foresteria. Ed è lì che il viandante, se ha occhi per vedere, si renderà conto di trovarsi nella vera *Casa di Dio*. Il primo impatto è folgorante, se si riesce a scorgere quello che le pietre hanno da raccontare; si è di fronte ad una rivelazione. Il fine di questa *rivelazione* è chiaro, si deve comunicare al nuovo arrivato, un viandante che sta affrontando lunghi e faticosi cammini, che finalmente si trova in un luogo sacro, un luogo che trascende le sole regole terrene ed esonda nell'infinito.

L'accesso già indica il tipo di luogo a cui si va incontro: per entrare nella Foresteria bisogna scendere quattro gradini dai quali si ha accesso ad una sola grande sala voltata a base rettangolare, con quattro colonne in linea sull'asse mediano più lungo (TAV. IV). L'immagine che si ha è di entrare in una grotta; come già accennato precedentemente, la grotta raffigura il luogo della *creazione*, della crescita spirituale, posto intimo e raccolto dove si può ricevere il primo dono divino che porta all'illuminazione. Questo ingresso nella *caverna* simboleggia una prima preparazione ai misteri con la morte al mondo profano, seguita quindi dalla '*discesa agli inferi*' simboleggiata appunto dai quattro gradini che danno accesso alla sala. Basti pensare alla caverna Biblica che riguarda la nascita di Gesù. Questa caverna

appare due volte, sia all'inizio del pellegrinaggio dei Magi, che alla fine del loro tragitto. In entrambe si nota la relazione che assume la *caverna* in rapporto alla Rivelazione data al *pellegrino* che compie un cammino sacro. In una leggenda, estratta da un'opera che ha per titolo 'Libro di Seth'<sup>2</sup>, si parla di questa prima caverna, scavata nella roccia, alla quale i Magi si recavano ogni anno per attendere l'apparizione della *Stella di Felicità*.

“Ho udito alcune persone parlare d'una Scrittura che, anche se poco certa, non è contraria alla fede ed è anche una bella storia che merita d'essere udita. In essa si legge che esisteva un popolo, nell'Estremo Oriente, sulla riva dell'Oceano, che possedeva un Libro attribuito a Seth, nel quale si parlava della futura apparizione di questa *stella* e dei doni che si dovevano portare al Bambino; si considerava questa predizione come trasmessa da generazione di Saggi, di padre in figlio. Essi scelsero dodici Saggi, tra i più sapienti del loro popolo e tra i maggiormente dediti all'osservazione dei misteri dei cieli, e si prepararono all'attesa di questa *stella*. Se qualcuno di questi Saggi moriva, un suo figlio o un parente prossimo, anch'esso in attesa dello stesso avvenimento, era scelto per sostituirlo. Nella loro lingua costoro erano chiamati *Magi*, perché glorificavano Dio in silenzio e a bassa voce. Ogni anno questi uomini, dopo la mietitura, salivano su di un monte che, nella loro lingua, si chiamava *Monte della Vittoria*; ed era un monte assai bello per i ruscelli e gli alberi che gli facevano corona; su questo monte si trovava una *caverna ricavata dalla roccia*. Arrivati in cima, si lavavano, poi pregavano e lodavano Dio in silenzio per tre giorni; questa pratica era seguita ad ogni generazione, sempre nell'attesa che questa *stella di felicità* apparisse durante la loro generazione. E, finalmente, essa apparve, sul

---

<sup>2</sup> Questa leggenda è riportata nei seguenti termini da un autore del VI secolo in 'Opus imperfectum in Mattheum. Hom. II' unito alle 'Oeuvres de saint Jean Chrysostome, Part. Grecque.' t. LVI, p.637.

*Monte della Vittoria*, sotto le spoglie di un *piccolo bambino* che mostrava la *figura d'una croce*; essa parlò loro, diede le istruzioni necessarie e ordinò di partire per la Giudea. Così la *stella* li precedette per due anni, e mai, durante il viaggio, venne a mancare il pane o l'acqua. Ciò che fecero in seguito è riportato più brevemente nel Vangelo.”

Ma è nella seconda caverna che si ha la vera *creazione*. Sebbene i Vangeli attestino che la Natività è avvenuta in una stalla o in una casa; la verità scientifica ci induce a credere che si sia prodotta storicamente all'interno di una grotta. Ed è quindi dal vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo che si legge: “Ciò detto, l'angelo ordinò di fermare il giumento, essendo giunto il tempo di partorire; comandò poi alla beata Maria di discendere dall'animale e di entrare in una grotta sotto una caverna nella quale non entrava mai la luce ma c'erano sempre tenebre, non potendo ricevere la luce del giorno. Allorché la beata Maria entrò in essa, tutta si illuminò di splendore quasi fosse l'ora sesta del giorno. La luce divina illuminò la grotta in modo tale che né di giorno né di notte, fino a quando vi rimase la beata Maria, la luce non mancò.”<sup>3</sup>

Il parallelismo che si voleva ricreare a Staffarda è ora chiaro, il pellegrino che ivi giungeva dopo un lungo cammino, doveva essere accolto in un luogo dove potesse ricevere protezione e ristoro, sia fisico che mentale. Come i Magi si misero in cammino seguendo l'*astro* per giungere al cospetto del *piccolo Re*, qui i pellegrini vi giungeranno e assisteranno, anche loro, l'immensità creatrice di Dio.

E in cosa consiste questa *immensità Divina* che viene espressa all'interno della Foresteria? La più completa e totale, la *creazione* stessa e l'atto

---

<sup>3</sup> Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo 13, 2

Divino di *creare ordine dal caos*.

Iniziamo ad analizzare per gradi quello che le pietre della foresteria ci raccontano. Pensiamo a quello che avrebbe visto il forestiero entrando, probabilmente di sera, al tramonto del sole, dopo una lunga giornata di cammino. Il sole calante avrebbe illuminato il lato ovest dell'edificio; e la sua luce sarebbe penetrata dalle due piccole finestrelle poste su quel lato. In particolare una, la più esposta e lontana dagli altri edifici adiacenti, avrebbe permesso alla luce di entrare abbagliando l'oscurità della stanza. A questo punto, il nostro spettatore, si sarebbe reso conto di come tutta la stanza desse un'impressione di disordine, di non regolarità, di confusione e di *caos*. Le finestrelle poste in linea sul lato sud appaiono, ognuna, ad un'altezza diversa rispetto le altre, le colonne all'altro lato, pure, non sono in linea (TAV. V); l'impressione è chiara e forte, l'ambiente dove ci si trova sembra essere stato costruito senza alcuna regola, sembra che tutto sia stato lasciato al caso. Ma com'è possibile, degli abili costruttori quali erano i cistercensi, i quali avranno usufruito dell'aiuto di maestranze esperte; come possono aver costruito una stanza senza la benchè minima regola costruttivo-compositiva? Infatti non è un errore. Lo spettatore a questo punto si deve dirigere verso la luce, *Luce Divina*, la stessa luce creatrice che illuminò l'interno della *caverna* nel momento del parto della Vergine Maria; e solo dopo aver visto la luce si potrà girare e rendersi conto che dal caos è stato creato l'ordine per merito dell'intercessione Divina. Le finestre appariranno tutte in linea, così come le colonne; tutta la stanza avrà assunto un aspetto e una forma ordinata (TAV. VI).

Ovviamente si tratta di un gioco ottico nel quale la posizione delle finestre ai due estremi del lato sud giocano la parte principale, in quanto, in base alla posizione dello spettatore, una non si vede mai, ed è proprio

giocando sulla posizione di questa che si accentua la percezione di disordine o di armonia.

Veniamo ora a chiarire meglio il significato espresso. Il testo della Genesi inizia con le parole: “In principio Dio creò il cielo e la terra. La terra era *informe* e deserta e le tenebre ricoprivano l’abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque.” Va, però, fatta una precisazione. Nel testo originale scritto in ebraico, il termine ‘*barà*’ (אָרַב), che qui è stato tradotto con ‘creò’, in realtà può essere tradotto anche con altre formule. Ci è logico pensare che le sacre scritture non ci vogliano dire che Dio creò il cielo e la terra dal nulla, ma li *separò*<sup>4</sup>, e quindi li creò, dal *caos primordiale* che li avvolgeva. La potenza Divina sta nel creare ordine dal caos, ed è il messaggio che Staffarda ci vuole trasmettere.

Secondo P. Diel<sup>5</sup> questo caos è “una denominazione simbolica che rappresenta la confusione e lo smarrimento dello spirito dell’uomo di fronte all’impenetrabile mistero dell’esistenza”. Più importante è, però, il concetto di *caos* espresso da Platone, per il quale il caos è la *materia informe* che sarà trasformata in universo ordinato dal *Demiurgo*.

Guardiamo ora le quattro colonne a lato. Notiamo i capitelli, tutti diversi l’uno dall’altro. Vedremo, infatti, che il primo (TAV. VII), partendo da ovest, ha una forma molto semplice, appena sbozzato dalla pietra grezza, mentre andando avanti, i successivi (TAV. VIII, IX), assumono forma man mano, fino ad arrivare all’ultimo riccamente elaborato (TAV. X). Abbiamo quindi la conferma del messaggio espresso: vediamo qui, infatti,

---

4 Infatti il termine ‘*barà*’ può voler dire, oltre che *creò*, anche *separò*. A riguardo sono stati fatti diversi studi, tra i quali segnaliamo il recente presentato dalla professoressa Ellen van Wolde.

5 DIEL P. (1952)

come la *luce*, che simboleggia Dio, entrante dalla finestrella a ovest, plasma e trasforma la *pietra grezza* e informe in uno splendido capitello a motivi floreali. I capitelli vanno dal più semplice e grezzo, fino al più elaborato e definito. Si legge chiaramente il messaggio espresso da Platone attribuendo al Demiurgo la capacità di trasformare la materia informe in materia ordinata, e quindi, definita. Ed ecco che Canseliet ci fa capire la relazione tra il *caos* con la *grotta*: “Ecco perché l'equivalente greco di caos, (χάος), che procede anch'esso dalla radice 'chainò', vuol dire non soltanto *mescolanza confusa degli elementi, oscurità, tenebre*, ma anche *larga apertura, abisso*; e là stanno, inoltre, la causa segreta, la spiegazione nel contempo misteriosa e razionale della natività notturna, al riparo di una profonda caverna, del piccolo bambino di Betlemme di Giudea.”<sup>6</sup>

Abbiamo quindi qua racchiuso l'intero percorso che si deve perseguire quando si intraprende un cammino di questo tipo, ovvero iniziatico: la *pietra grezza*, simbolo della materia allo stato naturale e ancora da plasmare; e la *pietra cubica*, risultato finale dell'opera filosofica. Ed è corretto che queste vengano fuori dal *caos primordiale* che avvolge la pietra grezza. Lo stesso *caos* di cui tanti *filosofi* hanno largamente parlato. “Il suo nome tradizionale, dice Fulcanelli, *pietra dei filosofi*, indica abbastanza questo corpo, tanto da servirsene come base utile per la sua identificazione. In effetti è veramente *pietra*, perché presenta, uscendo dalla miniera, i caratteri esteriori comuni a tutti i minerali. È il *caos dei Saggi*, nel quale sono racchiusi i quattro elementi, ma confusamente e disordinatamente. È il nostro *vegliardo* e il *padre dei metalli*: questi infatti devono ad esso la propria origine, perchè rappresenta la prima manifestazione metallica terrestre. È il nostro arsenico, il cadmio, l'antimonio, la blenda, la galena, il cinabro,

---

6 CANSELIET E. (1964), p.95

il colcotar, l'oritalco, il realgar, l'orpimento, la calamina, la tuzia, il tartaro, ecc. Tutti i minerali, con il nome ermetico, gli hanno fatto omaggio del loro nome. (...) Questa sostanza primaria ha visto interrompersi la propria evoluzione per l'interposizione e la penetrazione d'uno zolfo infetto e combustibile, che ne impasta il puro mercurio, lo trattiene e lo coagula. E, sebbene sia interamente volatile, questo *mercurio primitivo*, corporificato sotto l'azione essiccante dello zolfo arsenicale, prende l'aspetto d'una massa solida, nera, densa, fibrosa, fragile e friabile, la cui scarsa utilità la rende vile, abietta e disprezzabile agli occhi degli uomini. In questo soggetto - parente povero della famiglia dei metalli, - l'artista illuminato trova, però, tutto ciò di cui ha bisogno per incominciare e compiere il suo gran lavoro, perché vi rientra, dicono gli autori, all'inizio, alla metà ed alla fine dell'Opera. Quindi, gli Antichi lo hanno paragonato al Caos della Creazione, nel quale si trovano confusi, mescolati e incapaci di reagire gli uni con gli altri gli elementi ed i principii, le tenebre e la luce. Per questa ragione essi hanno raffigurato simbolicamente la loro materia al suo primo stadio con la *figura del mondo*, che contiene in sé i materiali del *nostro globo ermetico*<sup>7</sup> (TAV. XI, XII), o *microcosmo*, mescolati senz'ordine, né forma, senza ritmo né misura.<sup>8</sup>

Perciò questa *pietra grezza* che viene fuori dal *caos* per diventare *pietra cubica*, è la stessa alla quale le fratellanze degli Ordini Cavallereschi, nonché i frammassoni, hanno usato per indicare il cammino dell'adepto, e quello a cui deve mirare. Nelle fratellanze la *pietra grezza* simboleggia le imperfezioni dello spirito e del cuore che l'apprendista deve sforzarsi di

---

7 Per questa raffigurazione si veda Basilio Valentino, "Les Douze Clef de la Philosophie", 1956, nona figura. Significato simile è espresso anche dalla terza tavola del "Mutus Liber" di Altus.

8 FULCANELLI (1965), p.137 vol.I



correggere. “E ancor oggi, dice Plantagenet, non è forse vero che vediamo il profano presentarsi alla porta del Tempio per domandare la Luce, piegato sotto il fardello della pietra squadrata, finita, fatta di tutti i pregiudizi, di tutte le passioni, di tutta la intransigenza delle formule assolute, accettate senza controllo, come espressione dell’inespugnabile e unica verità, che fanno dell’uomo lo schiavo del suo ambiente? Una Loggia, giusta e perfetta, gliela dà e nello stesso tempo lo affranca iniziaticamente dalla servitù. Libero, il neofito simbolizzerà la sua libertà con ‘una pietra grezza’ con la quale si identificherà (TAV. XIII).”<sup>9</sup> Questa attribuzione implicava che tutti i mestieri, a cominciare dai tagliatori di pietre per le costruzioni, si ricollegavano ad un concetto di iniziazione poiché questo doveva rappresentare l’applicazione di principii relativi al mestiere stesso. Di conseguenza per i tagliapietre, la *pietra grezza* rappresentava la materia prima indifferenziata, l’inizio del lavoro; mentre la *pietra levigata* era il compimento dell’opera, l’atto umano che si impone sulla natura, un atto creativo che si poteva vedere, nell’ordine microcosmico, molto vicino a quello Divino della creazione di ordine macrocosmico.

Ma perché per indicare questo concetto, che generalmente viene espresso con le sole due pietre<sup>10</sup>, a Staffarda ne vengono poste ben quattro. Ebbene il motivo esiste ed è in rapporto alle fasi per le quali la materia grezza deve passare per diventare finita. Queste, chiamate le *quattro fasi dell’opus* (TAV. XIV), sono le quattro fasi attraverso cui passa la pietra, i quattro *pilastr*i fondamentali su cui si basa l’intera *opera filosofica*, e che porta all’ottenimento della *pietra filosofale*, pietra di ordine celeste e non più terrestre, in quanto si ottiene solo grazie all’*illuminazione Divina*. Que-

---

<sup>9</sup> Da un estratto di Plantagenet nel libro di BOUCHER J. (1948), p.160

<sup>10</sup> Nelle Logge con carattere tradizionale-iniziatico, tipo le logge massoniche, queste due pietre vengono poste a sinistra e a destra nel Quadro di Loggia, sotto i gradini d’Oriente.

ste fasi, che corrispondono al colore acquisito dalla materia nell'atto della fase trasmutativa, sono rispettivamente, dalla prima all'ultima: *nigredo*, *albedo*, *citrintas*, *rubedo*. Queste sono analogicamente corrispondenti alla tavola degli elementi (terra, acqua, aria, fuoco) ed alle qualità e loro proprietà: freddo, umido, asciutto, caldo. Intuitiva è anche l'analogia con le fasi nella vita umana: nascita, crescita, maturità e vecchiaia. Segue la concezione ciclica delle fasi, per cui il ciclo si ripete in modo continuo e progressivo in una successiva compenetrazione dei momenti; così come per i filosofi greci naturalisti l'acqua evapora e si trasforma in vapore, l'aria si condensa, il fuoco si disperde nell'aria e così via, in una eterna e ciclica trasmutazione della natura, così il processo alchemico vuole riprodurre il processo naturale.

Per spiegare velocemente queste quattro fasi si può dire che la prima, il *nigredo*, rappresenta la fase nella quale i due principi vengono mischiati, e dalla materia grezza cavata dalla roccia, emerge, dal *caos* delle tenebre, la prima materia, grazie alla *morte e putrefazione* dei suoi *genitori*; per questo il suo colore è il nero. La seconda fase, l' *albedo*, è la fase bianca, la fase della *purificazione col fuoco*, da questa fase si otterrà una materia pura, ma ancora terrestre, non ancora Divina. La *citrintas* rappresenta la fase gialla, è la fase dell'oro, ma di un oro ancora giovane, crudo e non fissato. L'ultima fase, *rubedo*, è la fase del rosso, come rossa è la *pietra dei filosofi*, e come rossa è la *Rosa* del giardino delle Esperidi; rappresenta il compimento dell'Opera reso possibile solo grazie all'intervento Divino: ora la pietra è di ordine celeste e non più terrestre.

Ma queste colonne, dai capitelli che dal più grezzo e *spoglio* iniziano a definirsi, o forse è meglio dire *fiorire*, ne riconosciamo un altro significato sempre a voler sottolineare questo atto creativo. A cosa assomigliano que-

ste colonne se non a degli alberi? Col loro fusto robusto e il capitello con motivi floreali. E forse, questo, ci riconduce proprio all'albero biblico della scienza, del bene e del male? Vediamo come i capitelli sono una somma di elementi che dal primo vanno man mano ad aggiungersi, questi capitelli sono legati in una evoluzione che li porta a definire la forma dell'ultimo, sommando le varie decorazioni floreali che li compongono. Sembra che si voglia indicare una graduale fioritura che parte dall'albero secco per arrivare ad un bell'albero fiorito. "Si deve vedere, scrive Canseliet, nel *caos* di cui parlano gli alchimisti, dove non manca nulla – elementi, principii, tenebre e luce – e che Dio conservò sulla terra come una particella preziosa della materia primordiale, a disposizione degli uomini di buona volontà, si deve vedere in questo caos, quell'albero della vita che si incontra così frequentemente espresso nell'iconografia alchemico religiosa? Certamente sì, perché si completa, nella realizzazione ermetica, con l'*albero secco*, geroglifico del corpo morto e privo di anima, che quello dovrà resuscitare ed animare con la sua *acqua viva*. Sulle due parti opposte del piccolo mondo filosofale, l'uno non potrebbe crescere senza l'altro, mentre affondano separatamente le radici, il primo nel cielo, il secondo in seno alla terra."<sup>11</sup>

Si vedono qui descritti un albero fiorito in posizione normale, con le radici che scavano nella terra; ed un albero secco, rappresentato a testa in giù, con le radici che propendono verso i cieli e la chioma secca verso la terra. Naturalmente stiamo identificando l'albero secco con la nostra prima colonna di Staffarda (TAV. XV), quella 'grezza'; mentre l'albero fiorito con l'ultima colonna della serie (TAV. XVI), la colonna meglio definita. Va innanzitutto fatto notare che l'albero, nonché la colonna stessa, sono dei simboli assiali, simboli quindi atti ad indicare un collegamento tra terra

---

11 CANSELIET E. (1964), p.50

e cielo. Nello specifico, l'albero rovesciato rappresenta la manifestazione di Dio sulla terra, si può associare alle radici il principio, che si va sviluppando per giungere ai rami, i quali rappresentano lo spiegamento della manifestazione (TAV. XVII). A questo punto si leggeranno i due alberi, partendo dall'albero rovesciato, come il primo atto divino che porta alla manifestazione terrestre, seguito da una crescita ed uno sviluppo (le due colonne nel mezzo a Staffarda) che portano, infine, ad un successivo ritorno dell'uomo ai cieli con l'albero fiorito; manifestazione che parte dalla terra e culmina nei cieli. Si rappresenta l'intero ciclo cosmico, di nascita, crescita e ritorno; la *manifestazione* che ha luogo sulla terra per opera Divina, che viene poi riassorbita quando arriva al suo compimento. Queste due posizioni si riferiscono anche ai due diversi punti di vista, a seconda che lo si intenda dall'alto verso il basso, quindi lo sguardo divino sulla terra; che dal basso verso l'alto, quindi di ammirazione celeste. Lo stesso Dante parla di questi due alberi, nel Purgatorio:

*“Ma tosto ruppe le dolci ragioni  
un alber che trovammo in mezza strada,  
con pomi a odorar soavi e buoni;  
e come abete in alto si digrada  
di ramo in ramo, così quello in giuso,  
cred'io, perché persona sù non vada.”<sup>12</sup>*

In Dante questi alberi rovesciati si trovano solamente al di sotto del Paradiso, mentre nel Paradiso ritornano ad essere dritti; e il motivo ci viene detto: sono rovesciati nel Purgatorio “*perché persona sù non vada*”. Questi alberi sono rovesciati soltanto al di sotto del punto in cui ha luogo la retti-

---

12 DANTE A. Purgatorio, XXII, 130-135

ficazione e la rigenerazione dell'uomo.

Notiamo in oltre, secondo la Cabala ebraica, come soltanto l'*Albero della Vita* emana la *rugiada di luce*, o *rugiada celeste*; dono Divino, capace di portare la vita nella *materia morta*, *spirito* che vivifica e innalza nei cieli.

Prima di concludere questo studio sulla Foresteria di Staffarda, va fatta un'ultima precisazione. Notiamo che, sulla prima colonna (TAV. VII), la *colonna grezza* principio dell'emanazione Divina, sono presenti, tutt'attorno all'echino del capitello, delle croci di Sant'Andrea (TAV. XVIII, XIX). Capiremo subito il loro significato in quanto queste croci sono il geroglifico della *luce manifestata*. Mi scuso, ora, se citerò un largo passaggio tratto dal libro di Fulcanelli, ma credo che non potrei esprimermi meglio, e più esaustivamente, a riguardo. "Questo è il gran simbolo della *luce manifestata* che è indicata dalla lettera greca  $\chi$  (Khi) iniziale delle parole  $\chi\omega\nu\eta$ ,  $\chi\rho\nu\sigma\acute{o}\varsigma$ , e  $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ , il *crogiuolo*, l'*oro* e il *tempo*, triplice incognita della Grande Opera. La croce di Sant'Andrea, che ha la forma della nostra X, è il geroglifico, ridotto alla sua più semplice espressione, delle radiazioni luminose e divergenti emanate da un unico fuoco. Se ne può moltiplicare l'irraggiamento, ma è impossibile semplificarlo maggiormente. Queste linee incrociantesi formano lo schema dello scintillio delle stelle, della dispersione radiante di tutto ciò che brilla, illumina, irradia. E così se ne è fatto il sigillo, il segno dell'*illuminazione*, e, per estensione, della *rivelazione* spirituale. Lo Spirito Santo è sempre raffigurato da una colomba che sta volando, cioè in croce. Perché la croce greca e quella di Sant'Andrea posseggono, in ermetica, un significato esattamente simile. (...) La  $\chi$  greca e la nostra X rappresentano la *scrittura della luce per mezzo della luce stessa*, la traccia del suo passaggio, la manifestazione del suo movimento, l'affermazione della sua realtà. È la

sua vera e propria firma. (...)»<sup>13</sup> Si vede, ora, il chiaro messaggio espresso: la colonna che rappresenta l'emanazione Divina sulla terra, porta su di essa il segno della *luce manifestata*, luce creatrice che genera la vita sulla terra e dalla quale incomincia, e si irradia, tutto.

Ma notiamo un'altra croce, questa volta sola ma ben definita, sulla penultima colonna (TAV. IX). Questa è la croce dell'illuminazione che l'uomo riceve nel suo cammino, è il *Redentore*, il *segno della vittoria* che arriva prima della vittoria stessa che riconduce all'ascesa nei cieli, è il *fuoco terrestre*, sono le chiavi del giardino delle Esperidi. "I fulmini di Zeus, dice ancora Fulcanelli, che fanno tremare l'Olimpo e seminano il terrore nell'umanità mitologica, sia che il dio li tenga in mano o li sfiori con i suoi piedi, sia che scaturiscano dagli artigli dell'aquila, si adattano perfettamente al segno grafico dell'irraggiamento. È la traduzione del fuoco celeste o del fuoco terrestre, del fuoco potenziale o virtuale che compone o disgrega, genera o uccide, vivifica o rende inerte. Figlio del sole che lo genera, servitore dell'uomo che lo libera e lo accudisce, il fuoco divino, caduto, decaduto, prigioniero della grossolana materia della quale deve determinare l'evoluzione e dirigere la redenzione, è Gesù sulla croce, immagine dell'irraggiamento igneo, luminoso e spirituale, incarnato in tutte le cose. (...) Coloro che ricevono in tal modo lo spirito celeste del sacro fuoco, coloro che lo portano in sé e sono segnati dal suo segno non hanno niente da temere dal fuoco elementare. Questi élus (eletti), discepoli d'*Elia* e figli di *Elios*, moderni *crociati* che hanno come guida l'astro dei loro antenati, partono per la stessa conquista con lo stesso grido di *Dieu le veut!* (...) Tale è il significato dell'iscrizione latina *In signo vinces*, 'vincerai per mezzo di questo segno', posta sotto il crisma del labarum di Costantino. (...) Essa

---

13 FULCANELLI (1965), p.199-200 vol.I

soltanto permette a chi ne conosce il significato, d'aprire la porta del chiuso giardino delle Esperidi e di cogliere, senza temere per la sua salvezza, la Rosa dell'Adeptato."<sup>14</sup>

Qualsiasi operazione, e di conseguenza la sua riuscita, dipendono dal solo volere Divino. È da lui che tutto inizia e si manifesta, ed è solo grazie a lui che si può riuscire ad ottenere l'illuminazione, ad entrare nel giardino delle Esperidi per coglierne il frutto tanto desiderato. Sono le X sulla prima colonna che rappresentano l'emanazione della luce rivelatrice sulla terra. Mentre è la X sulla terza colonna che indica la possibilità dell'ascesa nei cieli, ascesa che è possibile solo grazie all'*illuminazione divina*.

---

14 FULCANELLI (1965), p202-207 vol.I







TAVOLA I

*La facciata principale della Foresteria di S. M. di Staffarda, lato Est*



TAVOLA II e III  
*Gli ingressi alla Foresteria di S. M. di Staffarda, lato Nord*



TAVOLA IV

*L'interno al piano terra della Foresteria di S. M. di Staffarda*



TAVOLA V

*Le finestre sul lato Sud, guardando la finestra dalla quale proviene la luce di sera, appaiono tutte ad altezze diverse e disposte in maniera casuale*





TAVOLA VI

*Le finestre sul lato Sud, tenendosi alle spalle la finestra dalla quale proviene la luce di sera, appaiono, ora, in linea ed ordinate*



TAVOLA VII  
*Primo capitello della serie*



TAVOLA VIII  
*Secondo capitello della serie*



TAVOLA IX  
*Terzo capitello della serie*





TAVOLA X

*Quarto, ed ultimo, capitello della serie*

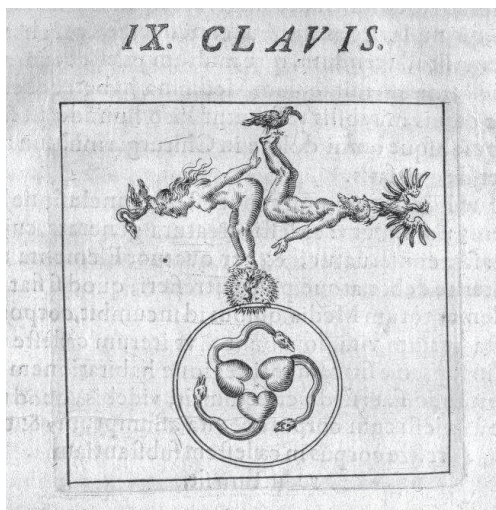


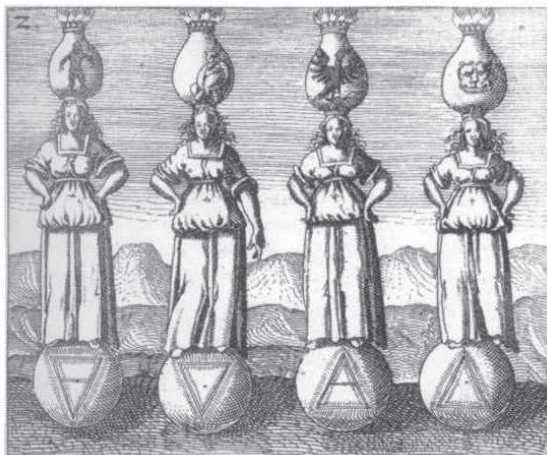
TAVOLA XI e XII

*Raffigurazioni dei 'globi ermetici' contenenti tutti i materiali mescolati senzordine in uno stato di caos. Il primo tratto da "Les Douze Clef de la Philosophie di Basilio Valentino; mentre il secondo dal 'Mutus Liber' di Altus*



### TAVOLA XIII

*Albrecht Dürer, Melancholia I (1514); si vede sulla sinistra la grossa pietra squadrata, simbolo dello scopo da perseguire e a cui giungere*



### TAVOLA XIV

*Philosophia reformata (1622) di Johann Daniel Mylius. I quattro elementi (da sinistra a destra: terra, acqua, aria, fuoco); ne corrispondono le quattro fasi dell'opus (nigredo, albedo, citrinitas, rubedo)*



TAVOLA XV

*La prima colonna della Foresteria, l'albero secco*





TAVOLA XVI

*L'ultima colonna della Foresteria, l'albero fiorito*



#### TAVOLA XVII

*L'albero cosmico 'Asvattha', in posizione rovesciata con Shiva posto in corrispondenza delle radici ad indicare il principio creatore da cui provengono tutte le emanazioni della manifestazione*



#### TAVOLA XVIII e XIX

*La prima, una raffigurazione di Sant'Andrea Apostolo con la croce; la seconda, un 'rebis' di Leonardo Da Vinci raffigurante due serpenti aggrappati ad una croce di Sant'Andrea*

## BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELE, *De Coelo I*

BALTRUŠAITIS J. (1972), *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Parigi

BASILIO V. (1613), *Les Douze Clefs De Philosophie*, Francoforte

BELTRAMO S. (2010), *L'abbazia cistercense di Santa Maria di Staffarda*, Savigliano

BELTRAMO S. (2003), *L'architettura: la committenza di Ludovico I. In: Ludovico I marchese di Saluzzo - un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, Cuneo

BRANDI C. (1977), *Lettura dell'architettura cistercense*, in *I Cistercensi e il Lazio*, Roma

CANSELIET E. (1964), *L'Alchimie - Etudes diverses de Symbolisme hermétique et de Pratique Philosophale*, Parigi

CANSELIET E. (1972), *L'Alchimie - Expliquée sur ses Textes Classiques*, Parigi

*Capitula*

CHAMPEAUX G. - STERCKX S. (1972), *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauban

CHARBONNEAU-LASSAY, *Breviario romano, uffizio del 20 dicembre*

COELHO P. (1988), *O Alquimista*

DANTE A., *La Divina Commedia*

DIEL P. (1952), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Parigi

*L'abbazia Cistercense di Santa Maria di Staffarda*

DUBY G. (1982), *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino, (ediz. origin. Parigi, 1976)

ELIADE, T 47

ERMETE TRISMEGISTO, Tavola di Smeraldo

*Exordium Cistercii*

*Exordium Parvum Cistercii*

FILALETE I. (1669), *Introitus Apertus*

FLAMEL N. (1971), *Le livre des figures hiéroglyphiques*, Parigi

FULCANELLI (1964), *Le Mystère des Cathédrales*, prefazione di Eugene Canse-  
liet, Parigi

FULCANELLI (1965), *Les Demeures Philosophales*, prefazione di Eugene Canse-  
liet, Parigi

GABOTTO F. - ROBERTI G. - CHIANTORE O. (1901), *Il cartario dell'abbazia  
di Staffarda*, Pinerolo

GUENON R. (1962), *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Parigi

*Introitus, X, XV*

INCERTI M. (1999), *Il disegno della luce nell'architettura cistercense - allineamen-  
ti astronomici nelle abbazie di Chiaravalle della Colomba, Fontevivo e San Martino  
de' Bocci*, Firenze

LANGÈ S. (1965), *Architettura delle Crociate in Palestina*, Como

LEKAI L. J. (1977), *The Cistercians: Ideals and Reality*, Ohio



MAIER M. (1617), *Atalanta Fugiens*

NEGRI D. (1981), *Abbazie cistercensi in Italia*, Pistoia

PEANO C. (1995), *I Segreti Solari di una Abbazia Cistercense, Santa Maria di Staffarda*, Torino

ROMANINI A. M. (1974), *Architettura monastica Occidentale*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Vol. I, Roma

SAVIO F. (1898), *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300. Il Piemonte*, Torino

KINDER T. N. (1997), *The Cistercian Europe*, St. Léger Vauban

VITI G. (1995), *Architettura Cistercense*, Firenze

VITRUVIO M. P. (circa 15 a. D.), *De Architectura*

VOLPINI G. (1986), *Staffarda Misteriosa*, Settimo Torinese

VON SIMSON O. (1956), *The Gothic Cathedral*

WRIGHT F. L. (1901), *Catalogue of the Fourteenth Annual Exhibition of the Chicago Architectural Club*, Chicago

## INDICE DELLE IMMAGINI

### PARTE PRIMA

#### CAP. II

TAV. I	Vista generale del complesso abbaziale di S. M. di Staffarda
TAV. II	Pianta-tipo Cistercense di Marcel Aubert del 1943
TAV. III	Pianta-tipo del Padre Trappista Anselme Dimier del 1949
TAV. IV	Pianta-tipo del Padre Trappista Anselme Dimier del 1962
TAV. V	Pianta-tipo di Wolfgang Braunfels del 1978
TAV. VI	Pianta-tipo di Hervay del 1984
TAV. VII	Pianta dell'abbazia di S. M. di Staffarda
TAV. VIII	Pianta della cattedrale di Ramla
TAV. IX	Resti della chiesa di San Giorgio a Lydda
TAV. X	Pianta della chiesa di Sepphoris
TAV. XI	Pianta della basilica crociata dell'Annunciazione a Nazaret
TAV. XII	Pianta ricostruita dai resti della cattedrale di Cesarea
TAV. XIII	Basilica del Monte Tabor
TAV. XIV	Pianta della Chiesa di Abu Gosh
TAV. XV	Pianta e sezione della chiesa di Sant'Anna a Gerusalemme
TAV. XVI	Finestrelle nella navata centrale di S. M. di Staffarda
TAV. XVII	Finestrelle nella navata centrale della chiesa di Abu Gosh

### PARTE SECONDA

#### CAP. I

TAV. I	Il portale d'ingresso principale della chiesa di S. M. di Staffarda
--------	---

TAV. II	Giano nel cartiglio di Luchon
TAV. III	Dipinto di Leonardo Da Vinci, san Giovanni Battista
TAV. IV	Dipinto di Piero Di Cosimo, san Giovanni Evangelista
TAV. V	La colonna di sinistra del portale della chiesa di S. M. di Staffarda
TAV. VI	La colonna di destra del portale della chiesa di S. M. di Staffarda
TAV. VII	Le 'Figure Geroglifiche' di N. Flamel
TAV. VIII	Il combattimento dei due draghi di N. Flamel

## CAP. II

TAV. I	Interno della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze
TAV. II	Cupola della moschea Bibi-Khanum a Samarcanda
TAV. III	Scala del Paradiso, Icona del XII sec. di da Giovanni Climaco
TAV. IV	Prima tavola del 'Mutus Liber'
TAV. V	Mosaico nella Cappella della Theotokos
TAV. VI	Pianta del complesso abbaziale di S. M. di Staffarda
TAV. VII	Navata centrale della chiesa di S. M. di Staffarda
TAV. VIII	Interno della chiesa di S. M. di Staffarda
TAV. IX	Prima volta a crociera di S. M. di Staffarda
TAV. X	Seconda volta a crociera di S. M. di Staffarda
TAV. XI	Terza volta a crociera di S. M. di Staffarda
TAV. XII	Croce patente scorciata fitta sull'arco di S. M. di Staffarda
TAV. XIII	Quarta volta a crociera di S. M. di Staffarda
TAV. XIV	Quinta volta a crociera di S. M. di Staffarda
TAV. XV	Navata centrale della chiesa di S. M. di Staffarda
TAV. XVI	Labirinto posto sul portale d'ingresso al Duomo di Lucca
TAV. XVII	Labirinto nella pavimentazione della cattedrale di Chartres
TAV. XVIII	Nodo di Leonadro Da Vinci

*Labbazia Cistercense di Santa Maria di Staffarda*

TAV. XIX	Nodo di Albrecht Dürer
TAV. XX	Andrea Mantegna, Madonna della Vittoria
TAV. XXI	Sigillo nell'abside di destra della chiesa di S. M. di Staffarda
TAV. XXII	Parete dell'abside di Staffarda
TAV. XXIII	Parete dell'abside di Staffarda
TAV. XXIV	Abside di S. M. di Staffarda
TAV. XXV	Ultima tavola del 'Mutus Liber'
TAV. XXVI	Tavola 4 del 'Mutus Liber'
TAV. XXVII	Tavola 9 del 'Mutus Liber'
TAV. XXVIII	Tavola 12 del 'Mutus Liber'
TAV. XXIX	Fuga XXX dell'Atalanta Fugiens
TAV. XXX	Simbolo chimico dell'oro e del Sole

CAP. III

TAV. I	La facciata principale della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. II	Gli ingressi alla Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. III	Gli ingressi alla Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. IV	L'interno al piano terra della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. V	Le finestre sul lato Sud della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. VI	Le finestre sul lato Sud della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. VII	Primo capitello della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. VIII	Secondo capitello della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. IX	Terzo capitello della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. X	Quarto capitello della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. XI	IX chiave de "Les Douze Clef de la Philosophie", Basilio V.
TAV. XII	Terza tavola del 'Mutus Liber'
TAV. XIII	Albrecht Dürer, Melancholia I (1514)

*Indice delle immagini*

TAV. XIV	Johann Daniel Mylius, <i>Philosophia reformata</i> (1622)
TAV. XV	La prima colonna della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. XVI	L'ultima colonna della Foresteria di S. M. di Staffarda
TAV. XVII	L'albero cosmico 'Asvattha'
TAV. XVIII	Raffigurazione di Sant'Andrea Apostolo con la croce
TAV. XIX	'Rebis' di Leonardo Da Vinci