

TUTTO IL TEATRO DI

Dario Fo^e Franca Rame

Dario Fo

**IL TEMPIO
DEGLI UOMINI LIBERI**

Il Duomo di Modena

Appunti per lezione-spettacolo
a cura di Franca Rame

FABBRI EDITORI

Le fotografie del Duomo di Modena sono di Ghigo Roli,
tratte dal volume *Il Duomo di Modena*, «Mirabilia Italiae», IX,
Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 1999

IL TEMPIO DEGLI UOMINI LIBERI
Il Duomo di Modena

© 2004 Franco Cosimo Panini Editore S.p.A., Modena

© 2006 RCS Libri S.p.A., Milano
sulla presente collana

TUTTO IL TEATRO
DI DARIO FO E FRANCA RAME

Pubblicazione periodica settimanale

Direttore responsabile
Anna Maria Goppion

Redazione
A&P Editing

Registrazione presso il Tribunale di Milano
n. 902 in data 28 novembre 2005

Iscrizione al ROC n. 7059

INTRODUZIONE

L'argomento al quale vogliamo dare maggior risalto in questa ricerca è quello del riconoscimento eccezionale che la città di Modena nel 1099, e quella di Pisa nel 1064, hanno offerto agli artisti (*magistri operis*) che progettaronο e costruironο le loro cattedrali. Innanzitutto, per capirne il valore, crediamo sia importante puntualizzare come nell'alto Medioevo il nome degli *artifices pratici et theorici* giunga alla nostra conoscenza.

I Benedettini, che possono ben vantarsi d'aver prodotto un gran numero di monumenti davvero insigni, tendevano a nascondere l'identità degli autori di quelle opere, specie quando i progettatori e gli esecutori provenivano dal monastero stesso. Incidere il proprio nome alla base di una scultura o sulla facciata di un tempio era ritenuto atto di immodestia esecrabile. L'umiltà e l'anonimato erano la santa regola.

Questa è una delle ragioni per cui di una infinità di opere straordinarie non conosciamo né l'autore del progetto né gli esecutori materiali. Però, eccezionalmente, di alcuni di quegli artisti abbiamo reperito almeno il nome: non certo per un giusto riconoscimento del loro valore da parte dei committenti, ma per ragioni spesso fortuite o allo scopo di elogiare il potente al quale è dedicata l'opera.

Per spiegarci meglio faremo qualche esempio. Giovanni senza Terra (1167-1216), che seguì a Riccardo Cuor di Leone, ordinò la costruzione di una cattedrale. Un cronista documentò gli avvenimenti che accompagnarono quell'imponente impresa: «Fra gli artisti uno in particolare emergeva su tutti per la straordinaria qualità del suo operare. Il re volle conoscere il suo nome, e scoprì che si chiamava Isemberto». Il cronista a questo punto ci narra come il re, sa-

puto che Isemberto si trovava in stato di servitù, ordinò che fosse affrancato da quella condizione e reso uomo libero. Ecco che, solo grazie all'elogio della magnificenza del principe, noi veniamo a conoscere l'autore materiale delle decorazioni scultoree del tempio in questione.

Con varianti più o meno ricche il fenomeno si ripete copiosamente dal V secolo al XII. Così il racconto, teso a esaltare la generosità dei monaci dell'abbazia di Saint-Aubin d'Andres, fa venire alla luce il nome di un formidabile costruttore di vetrate, il servo Fulco, al quale pure vengono concessi la libertà e il diritto di sedersi «vita natural durante» a tavola ogni giorno nel refettorio dei monaci.

All'inizio del secolo scorso vennero scoperte molte iscrizioni su vari monumenti. Fra queste, su un pilastro del Duomo di Ferrara, è stata rinvenuta la frase: «Nicolao fecit». Oderisius da Benevento firma le porte in bronzo della cattedrale di Troia: «Oderisius fecit». Renier di Huy scolpisce il suo nome sul fonte battesimale di Liegi: «Renier fecit». E così via.

Ma ecco che i soliti ricercatori guastafeste scoprono documenti che certificano essere quasi tutte quelle firme non riferite a esecutori bensì a committenti. Quel «fecit» è inteso troppo spesso come «fece fare», «ordinò»: una beffa non da poco!

Si può ben dire che solo dopo l'esempio di Modena e di Pisa si inizierà finalmente a riconoscere, in modo naturale e senza altri fini, il diritto all'identità degli autori: stiamo andando proprio verso l'Umanesimo.

IL DUOMO DI MODENA

Il Duomo di Modena è stato dichiarato «patrimonio dell'umanità» dall'Unesco, un riconoscimento che merita di essere non soltanto applaudito, ma soprattutto descritto e rappresentato. Di certo è un'opera d'arte straordinaria, ma in Italia di monumenti di grande valore ne esistono a migliaia. E allora cosa distingue questo capolavoro e lo rende unico, inarrivabile nel mondo intero? Esattamente, oltre alla magnificenza dell'architettura e delle decorazioni scultoree, la sua storia e ciò che rappresenta.

Il Duomo di Modena è un libro di pietra, come scrive Giordana Trovabene, ed è anche qualche cosa di più della *Biblia pauperum*, cioè una Bibbia dei poveri, come la definivano i romantici dell'Ottocento. Questa è la Bibbia di un popolo sulla quale è scritta un'epopea dedicata alla presa di coscienza di un'intera comunità: non solo nel senso di popolazione, ma di collettività nella quale sono rappresentate tutte le classi, a partire dalle più umili, che hanno dimostrato di sapersi rendere libere e guadagnare il diritto di contare anche come individui attivi.

È un libro che cercheremo di leggere insieme.

LE VICENDE STORICHE

Tanto per cominciare apriamo il capitolo riguardante il luogo, lo spazio e la condizione ambientale e storica in cui sono state erette le mura del Duomo. Questa è la chiave di lettura essenziale senza la quale non riusciremmo a individuare la grandezza di questa testimonianza.

Intorno al IX secolo e fino all'XI, al cui termine viene eretta la cattedrale di Modena, la pianura padana era ricoperta di foreste e acquitrini nonché di paludi. In quel tempo boschi enormi venivano fatti abbattere dai *possessores*, sia laici che religiosi, per dare spazio ai campi da coltivare. Egualmente le paludi venivano bonificate allo stesso scopo. Molti erano i contadini che a piccoli gruppi coltivavano in proprio le nuove terre. I preesistenti pastori invadevano spesso e impunemente con le loro greggi i terreni messi a frutto dai villani; ne nascevano contrasti sovente cruenti e sanguinosi fra le due entità. I contadini dovevano sopportare inoltre sulle proprie terre ripetute scorrerie di bande armate, soldati più o meno sbandati che saccheggiavano i casolari e le conserve del raccolto, violentavano le donne, uccidevano chi si opponeva, godendo naturalmente di ogni impunità. A questo punto i contadini, pur di sopravvivere, chiedevano la protezione di vassalli e valvassori ai quali erano costretti a cedere in cambio le proprie terre; le stesse terre venivano poi ridate in affitto ai medesimi contadini in una specie di mezzadria chiamata *banno*, o *angheria*, termine che da solo illustra l'infame sopruso. Si trattava di un vero pizzo da mafia ante litteram. I coltivatori che si ritrovavano a vivere nelle adiacenze dei monasteri spesso preferivano cedere le proprie terre. Ed ecco che i monaci diventavano a loro volta *possessores*, una sorta, oggi diremmo, di latifondisti... ma benedetti!



Gli abitanti della città di Modena si trovavano letteralmente circondati da gruppi organizzati di potere. Immaginate un grande cerchio dove nel centro è situata Modena (ill. 1). A sole dieci miglia dalla città, nel semicerchio a nord, si erge il monastero di Nonantola, complesso che nell'XI secolo possiede un enorme territorio che giunge a sud alle porte di Modena e che a nord oltrepassa addirittura i confini della Lombardia, mentre a est invade il Veneto.

Il semicerchio opposto è in gran parte proprietà dei marchesi di Canossa, i cui possedimenti straripano fin nella Lombardia e nella Toscana. In verità i due domini non presentano un confine lineare, ma si inseriscono uno nell'altro come caselle degli scacchi. Molte diocesi e abbazie dei monaci con i loro territori sono situate oltre il borgo-fortezza di Canossa. Altrettante pievi e agglomerati dei Canossa punteggiano come in una pelle di giaguaro il possedimento dei monaci. Piccoli spazi restano liberi qua e là, liberi si fa per dire in quanto sono occupati da vassalli e valvassori regi.

In tutto questo immenso cerchio sono ancora evidenti estese macchie di foresta nelle quali si allevano allo stato libero maiali in grande quantità. Il maiale è fin da allora la maggiore risorsa della regione. Una cronaca dell'epoca ci testimonia che in una foresta all'interno dei possedimenti del monastero di Nonantola venivano allevati più di mille maiali allo stato libero. Qualche anima sarcastica assicurava che il sogno di tutti i servi della gleba di quel territorio era quello di rinascere maiali!

Una topografia come quella appena descritta dà l'idea che in quel tempo ci si trovasse a vivere quasi in un assetto di dominio stabile e privo di sconvolgimenti politico-sociali. In verità in tutto il Nord Italia e nel resto della penisola i conflitti per assumere il potere e i diritti di investitura di vescovi e valvassori sono all'ordine del giorno. Gli imperatori dalla metà dell'XI secolo si trovano in continuo conflitto con la Chiesa, pretendono di eleggere i papi che, a loro volta, impongono il loro diritto alla consacrazione degli imperatori e dei re, e anche dei marchesi e dei conti. I vescovi e gli abati diventano conti, i conti diventano vescovi e cardinali; ai *minores* e ai villani vengono imposti sfruttamento e servitù coatta. Gli imperatori minacciano il clero tutto, aggre-discono fisicamente il papa e talvolta lo gettano in catene

dentro galere. Il papa, a sua volta, appena libero scomunica a rotta di collo re e imperatori e quando gli gira storto anche cardinali e vescovi. Gli unici che si salvano sono i poveri cristiani. Scomunicarli significherebbe accorgersi di loro!

Al tempo di Enrico III ed Enrico IV (dal 1039 al 1105), ci troviamo con due papi e prima, con Ottone III (imperatore dal 996 al 1002), addirittura i papi sono tre, ma tanto per gradire quasi ogni città ha un vescovado vacante e un consiglio interdetto. L'unica istituzione che funziona imperterrita è la forza.

In questo bailamme, come abbiamo accennato poc'anzi, gli umili *populares* si ritrovano vessati e battuti come animali finché, a un certo punto, non cominciano a prendere coscienza e a ribellarsi. Le sommosse, le rivolte e i tumulti si susseguono in quel secolo (parliamo sempre dell'XI secolo) con violenza inaudita. Esplodono rivolte organizzate da movimenti eretici come quelli dei patarini, termine che viene da *patta*, che significa straccio, straccivendolo o straccione; moto nato a Milano contro lo strapotere dei *militi* e dei *possessores* feudali, che esercitavano insieme ai grandi chierici una spudorata simonia, e in particolare contro il grasso clero che oltretutto si teneva mogli e amanti facendone pure sfoggio. Questa indignazione, invero moralistica, era in parte pretestuosa; oltre la moralità, i patarini (dal 1055 al 1075) attaccavano l'araffo dei potenti e il loro fare e disfare regole e leggi a proprio esclusivo vantaggio. Il movimento dei patarini dilaga in pochi anni, nella seconda metà dell'XI secolo, in tutto il Settentrione, invade Piacenza, Cremona, Modena e scende fino a Firenze e oltre.

Fra i vari possedimenti della piana del Po e delle prime colline dell'Appennino di certo il più importante ed esteso ducato è quello di Canossa, a poche decine di miglia da Modena. I duchi all'origine erano vassalli dell'imperatore. Bonifacio, padre di Matilde, la storica marchesa di Canossa (1046-1115), fu elogiato per la sua determinazione nello stroncare rivolte e opposizioni nei territori propri e circostanti. Il monaco Donizone, cronista della vita di Matilde, testimonia che Bonifacio era un uomo di grande crudeltà: annegò nel sangue una ribellione di contadini e ai prigionieri ordinò che fossero mozzati naso e orecchie. A un pre-

stigioso monaco che chiedeva perdono per quei disgraziati rispose: «Voglio che questa punizione rimanga nella memoria di tutti i miei sudditi. Voglio vedere i loro volti tondi e appiattiti come uova». Alla fine del supplizio nasi e orecchie riempirono completamente le conche di tre scudi.

Ma, come dice un antico proverbio emiliano rappresentato anche da Wiligelmo in un suo bassorilievo che vedremo fra poco, la violenza dei potenti spesso distrugge anche chi la produce. Così accadde a Bonifacio durante una battuta di caccia in un suo possedimento.

Il marchese inseguiva a cavallo con altri suoi nobili compagni alcuni cinghiali, quando fu investito da un nugolo di dardi e lance scagliati dai battitori incaricati di stanargli le prede: di colpo la preda ambita era diventato lui. I cronisti del tempo lo descrivono talmente trafitto di frecce da sembrare un enorme porcospino.

Non soltanto le campagne, ma anche le città si ribellavano al dominio dei Canossa, e fra queste spesso in rivolta c'erano Mantova, Brescia e Ferrara. Al tempo delle lotte per le investiture, a Mantova, possesso dei Canossa, esplose una ribellione che terminò con la cacciata dei rappresentanti della duchessa; Matilde si vide chiudere le porte in faccia per la bellezza di 24 anni. La città, per difendersi, era passata sotto l'egida dell'imperatore. Ribadiamo che la causa del conflitto fra l'imperatore Enrico IV e il papa Gregorio VII era dovuta alla lotta per il diritto di investitura onde gestire il controllo del clero, dei suoi beni e del suo potere.

Come arbitro della contesa fu scelta da ambo le parti Matilde: la marchesa godeva di un notevole ascendente presso i due potenti. Il papa era stato suo suddito, l'imperatore era suo cugino da parte di madre, Beatrice di Lorena.

Ma ormai la diatriba è diventata ingovernabile. L'imperatore nel 1076 destituisce il pontefice; contromossa di Gregorio VII che alcuni mesi dopo lo scomunica su due piedi. Enrico IV, come abbiamo imparato fin dalle medie, a questo punto si trova costretto a recarsi, mortificato, a Canossa (1077), e a inginocchiarsi, pur d'ottenere il perdono dal papa, nella neve per giorni e giorni causandosi veri e propri geloni imperiali. Perdonato e ribenedetto, Enrico cerca vendetta: entra in Roma con il suo esercito, cattura il

papa, lo depone e lo imprigiona in Castel Sant'Angelo. Gregorio VII, liberato dai Normanni, fugge a Salerno, quindi via mare raggiunge Pisa e di lí si rifugia dalla contessa Matilde, che, a quel punto, ha deciso di appoggiare interamente la causa papale.

Ormai è guerra. Tutti i forti e i castelli del possedimento canossiano vengono rinforzati, si allestisce una difesa poderosa. L'imperatore, cosciente della difficoltà di battere ed eliminare in campo aperto il suo antagonista e chi lo protegge, propone un incontro a Matilde in uno dei suoi castelli in riva al Po. È una trappola: Matilde, prevedendola, si arrocca con una folta schiera di armati. Il tentativo dell'imperatore va in frantumi.

A documentare la complessità di quegli scontri possiamo osservare un bassorilievo che adorna una delle porte del Duomo sul lato nord, esattamente quella detta della Pescheria. La sequenza in questione è conosciuta come episodio della storia di Artú (ill. 2 e 4).

Gli studiosi più accreditati asseriscono che il cosiddetto archivolto di Artú è stato scolpito non più tardi del 1120, mentre la fortunata scrittura *Historia Regum Britanniae*, che narra le gesta dell'eroe bretone, è stata stesa da Goffredo di Monmouth più tardi, cioè tra il 1135 e il 1140. Come la mettiamo? C'è una forte discrepanza temporale. Giustamente, però, gli studiosi in questione ci avvertono: attenti che le storie di Artú circolavano già da anni e anni prima della loro scrittura, grazie ai giullari che ne andavano cantando le gesta nelle varie espressioni in volgare e che ne hanno determinato il grande successo anche popolare per tutta l'Europa. Questa è una spiegazione più che attendibile.

Ad ogni modo, secondo noi, l'aver dedicato alle gesta di Artú la sequenza dei cavalieri della Tavola Rotonda è un falso argomento. E cercheremo di dimostrarlo. Nella lunetta dell'archivolto è descritto un attacco di cavalieri protetti da elmi, corazze e armati di lance. I cavalieri assaltano un forte, dentro il quale si nota una donna dall'espressione terrorizzata.

I ricercatori ci spiegano che di certo si tratta di un attacco messo in atto per liberare la prigioniera, Winloge, il

cui nome è inciso nel bordo superiore del bassorilievo sopra il suo capo, così come altre iscrizioni indicano i nomi dei guerrieri; sono in gran parte cavalieri famosi della Tavola Rotonda. Artù dovremmo riconoscerlo nell'unico cavaliere, il secondo a sinistra, che non indossa l'armatura e nemmeno l'elmo con relativa celata e che guarda indietro verso il compagno che lo segue. Ma l'episodio dell'attacco al forte non si ritrova in nessuno scritto che celebri l'epopea del famoso condottiero bretone. Vuoi vedere che anche qui c'è la mano, pardon, la voce di un giullare fantasioso? Ad ogni buon conto noi ci permettiamo di azzardare che le indicazioni dei personaggi e del fatto d'armi cavalleresco servono solo a sviare chi osserva il racconto e a mascherare l'autentica vicenda per questioni di opportunità, onde evitare un'eventuale indignata censura.

E allora, cosa significa quel racconto? Chi sono i veri protagonisti? Cominciamo dalle strutture di difesa. Se osserviamo con un po' d'attenzione ci accorgiamo che le due torri ai lati della fortezza sono state costruite da poco e *ad hoc*, come imponeva la necessità di allestire il più rapidamente possibile il rinforzo di ogni bastione. Il castello si erge ai bordi di un corso d'acqua, probabilmente il Po. La donna che s'affaccia agli spalti non è una prigioniera in attesa d'esser liberata dai cavalieri della Tavola Rotonda, ma, all'opposto, una castellana, impaurita dall'attacco degli assediati. La signora regge qualcosa di sacro, tant'è vero che quell'oggetto è coperto da un panno, come è d'uso quando si porge una santa reliquia a un personaggio di grande autorità religiosa.

A questo punto ci viene in mente che nel 1082, una quarantina d'anni prima della realizzazione di questo bassorilievo, la marchesa Matilde aveva donato al papa una gran quantità di preziosi oggetti di culto (3,5 chili d'oro e 28 d'argento) provenienti dal tesoro della chiesa di Sant'Apollonio a Canossa. La donazione serviva a finanziare la guerra contro l'imperatore; tutto questo corredo sacro venne fuso per facilitarne il trasporto.

Ecco dunque Matilde sorpresa dagli armati mentre si appresta a lasciare il castello per effettuare la donazione. Gli aggressori arrivano giusto in tempo per bloccarla, ma

non si tratta dei cavalieri di re Artú, bensí delle milizie imperiali, e il cavaliere che ci appare senza elmo e senza corazzatura è sicuramente Enrico IV. A contrastare l'attacco dei tedeschi vediamo uscire dal castello un cavaliere in armi, di certo il primo di un nutrito gruppo di difensori. È risaputo che la marchesa poteva disporre di un poderoso esercito; fra i difensori vediamo uscire dal lato opposto perfino un carpentiere o muratore che brandisce un grosso martello o mazza da scalpellino, chiara allusione alla solidarietà espressa dalla classe dei *cives populares* della città alla marchesa che aveva accettato la loro autonomia. Il cronista Donizone commenta: «L'imperatore combatte invano, giacché costei giammai è vinta, e dal dí che ella s'è fatta paladina di Gregorio VII, brucia d'ira e rovescia su di lei armati, battaglie, terrori e continui assedi, che non portano però alla cattura ed eliminazione della signora di Canossa».

Ecco spiegato il più probabile significato di quel bassorilievo detto, tanto per sviare, di Artú.

Ma tornando alla vicenda storica: a questo punto i colpi di scena si susseguono a ritmo serrato. Il papa Gregorio VII, pur di mettere in difficoltà i seguaci di Enrico IV, i nobili e il clero di tutto il Nord che pretendono completa autonomia dalla Chiesa romana, segue l'esempio del predecessore Alessandro II e decide di sostenere spudoratamente i patarini accogliendo a Roma i loro rappresentanti. Da qui lancia una vera e propria crociata contro le simonie e l'immoralità del clero.

In particolare la situazione di Modena si fa addirittura rovente. L'arcivescovo della diocesi Eriberto è scomunicato (1081): quell'impunito ha avuto l'ardire di mettersi in combutta con il metropolita di Ravenna, Ghiberto, che sta dalla parte dell'imperatore. Quindi il seggio vescovile di Modena rimane vacante. Con incredibile indifferenza Eriberto continua, pur da scomunicato, a restarsene tranquillo sul suo seggio. Stranamente, i *boni homines* di Modena, appoggiati da gran parte dei chierici, dai *milites* e dalla totalità dei rustici, sembrano ignorare l'illegale presenza di Eriberto. In verità pensano di servirsene per fargli avallare una manovra a dir poco truffaldina. Esattamente in quegli anni (1090 circa), sempre sotto il regno di Enrico IV, approfitt-

tando del vuoto di potere causato dalla guerra in corso, proprio loro, i *boni homines*, redigono un falso diploma secondo cui l'imperatore concederebbe ai gestori della cosa pubblica, cioè a essi medesimi, i diritti sull'intera città e il suo distretto, compresi quelli fondamentali sulle acque. Ammazzali, i *boni homines*!

Ecco allora che al nostro vescovo scomunicato filoimperiale viene imposto di fare giuramento sulla validità della donazione. Altrimenti rischia di essere cacciato fuori dalle mura. Prendete esempio: questa sí che è una sana politica!

Col suddetto trucco i modenesi acquisiscono una notevole autonomia. A parte il lazzo satirico, è proprio in questo momento che essi vanno orientandosi verso forme nuove di governo. Il ceto cittadino prende coscienza di aver guadagnato una completa libertà d'azione simboleggiata dal patrono della città (San Geminiano) e si accinge, eliminato il controllo del vescovo, a costituirsi in libero Comune. I consoli di Modena sono ricordati per la prima volta nel 1135, ma di fatto esistono già dal tempo del vuoto politico nato dalla scomunica di Eriberto, quindi circa cinquant'anni prima.

Intanto il papa Gregorio VII nomina vescovo, al posto dello scomunicato Eriberto, Benedetto, che però non riesce a prendere possesso del seggio in quanto su quello, ben alllocato, continua a starci lo scomunicato. Furbescamente il popolo, dai *minores* ai *milites* fino al basso clero, si guarda bene dal cacciare l'indegno usurpatore in quanto ha capito che «seggio occupato, potere cancellato». Così l'ingresso a Modena di Benedetto viene impedito per molto tempo; dovrà accontentarsi di parcheggiare, come in deposito, in una piccola diocesi alla periferia della città.

A proposito di questa insperata autonomia esiste un atto del 1096 dove fra i sottoscrittori figura Azzo di Corrado – *rector urbis* – laico che di fatto dirige una specie di anticipo comunale.

Ad aumentare il grottesco, Benedetto, vescovo parcheggiato, riesce ad entrare in città solo alla morte di Eriberto, avvenuta nel 1096, ma è tanta l'emozione dopo la snervante attesa che, come si siede sul seggio, ci resta secco! Muore all'istante! Ed ecco che il seggio rimane un'altra volta vacante.

Nel 1101 è ordinato Dodone che, per l'ostilità dei laici

e del clero, non è riconosciuto vescovo a tutti gli effetti. A sua volta è costretto ad accomodarsi in un borgo periferico. Dodone riceverà la consacrazione solo qualche anno appresso, dopo che verrà stipulato un accordo d'autonomia fra il nascente Comune e il nuovo papa, Pasquale II. Così, di fatto, la cattedra vescovile di Modena rimane vacante dal 1081 al 1100, quindi per ben vent'anni.

I cittadini, approfittando del vuoto di potere e di controllo sia regio che papale, iniziano i lavori per la costruzione del loro «Grande Duomo» ad opera dell'architetto Lanfranco. Ma il nuovo Duomo, fatto non insolito, viene costruito nello stesso spazio in cui esiste già un altro Duomo, innalzato soltanto trent'anni prima da Eriberto, vescovo scismatico. Si abbatte dunque la precedente costruzione per gradi, man mano che si innalza la nuova.

Il Duomo in costruzione è molto più grande, e l'edificazione parte dall'abside poiché in quella dovrà essere traslata la salma del patrono, San Geminiano, traendola dall'abside precedente. Il pretesto per abbatterla è che la preesistente cattedrale è stata male edificata e c'è il rischio che crolli da un giorno all'altro. La costruzione del Grande Duomo viene realizzata in 18 anni, dal 1099 al 1117, un record se si pensa che il Duomo di Pisa, iniziato nel 1064, viene ultimato nel 1118, cioè in 54 anni.

Non si conoscono le origini di Lanfranco, stimato progettatore e direttore massimo dei lavori del tempio. Ma, attenti: qui scopriamo un evento davvero rivoluzionario che si realizza nella seconda metà dell'XI secolo solo a Modena e a Pisa. Sono gli unici due casi in cui per la prima volta nella storia dell'arte in un monumento compaiono i nomi degli architetti, degli scultori e per quanto riguarda la sola Modena anche del *magister scholarum*. Scolpito sull'abside maggiore del tempio si legge: «Lanfrancus, mirabilis artifex, mirificus edificator». Sulla facciata, invece, sopra il portale appare inciso l'elogio a Wiligelmo, «il più luminoso fra tutti gli scultori». E ancora, ecco l'elogio per Aimone, il *magister scholarum*, al quale si attribuiscono tutte le epigrafi illustrative dei bassorilievi. Tre uomini d'ingegno, co-

struttori del tempio, posti in primo piano; e al contrario, cosa mai vista, non appare il nome del committente: vescovo, re o imperatore che dir si voglia.

Si badi bene: di tutte le imponenti cattedrali erette in Italia e in Europa fino allora, noi conosciamo solo il nome del potente che le ha commissionate; in nessuna è fatto cenno ai costruttori, a chi ha progettato e scolpito.

Soltanto dopo la metà del secolo successivo, seguendo l'esempio di Modena e di Pisa, inizierà la buona abitudine di segnalare i maestri costruttori delle cattedrali e gli artefici delle decorazioni.

Tornando a Pisa, l'epigrafe di fondazione sulla facciata recita: «Cittadini pisani, grandi per la loro celebre virtù, hanno dato inizio alla costruzione». E, come a Modena, anche lì ritroviamo nell'epigrafe il nome del costruttore, architetto Buscheto, e conosciamo il nome degli scultori, primo fra tutti Guglielmo e poi Bonanno Pisano. Ma, guarda caso, anche la città di Pisa si era da poco resa autonoma dai suoi governanti e, grazie a una spedizione fortunata contro una flotta araba, era riuscita ad aggiudicarsi un notevole bottino col quale aveva stabilito di innalzare la propria casa a Dio.

Èguale a Modena i cittadini, rappresentati dal *Consilium* (clero e laici, questi ultimi intesi come *ordines*: operai, artigiani, meccanici, piccoli mercanti), approfittando della persistente crisi papale e imperiale che coinvolge anche i monaci di Nonantola e soprattutto i marchesi di Canossa, deliberano di erigere, come già avvenuto a Pisa, il proprio Duomo, cioè un tempio che testimoni la loro presenza attiva e la loro forza d'azione civile nella città. Sono loro, i *cives populares*, che decidono a chi affidare il progetto, quali maestranze, dove procurare pietre, marmo e ogni altro materiale. E, seppur diretti da un consigliere dotto ed esperto, Aimone, *magister scholarum*, sono loro a scegliere le storie che si dovranno rappresentare sui bassorilievi e sulle metope che andranno a decorare ogni spazio del Duomo (ill. 3).

LE SCULTURE DEL DUOMO

Vediamole, queste storie. Sotto la sfilata d'archi che attraversa tutta la facciata ci appare scolpito il racconto della Genesi ad opera di Wiligelmo: una sequenza plastica di forza straordinaria, di un realismo quasi brutale che non concede pressoché nulla al gusto decorativo.

Prima però osserviamo una lastra sull'arcone del portale maggiore che allude al mese in cui si sono cominciati i lavori per la costruzione del Duomo.

Si tratta di un bassorilievo che ci presenta il mese di giugno col segno dei Gemelli (ill. 5). Sono due ragazzi incollati uno all'altro come due siamesi: due teste e un sesso solo (che è più che sufficiente!).

Sulla facciata è evidente un'altra lastra posta sulla sinistra dell'arcone (ill. 6), sulla quale è incisa un'epigrafe: «Nel 1099, nel momento in cui il Cancro supera gloriosamente i Gemelli, fu dato inizio a questa casa del Signore, di San Geminiano». Ai lati della lastra sono rappresentati il patriarca Enoc e il profeta Elia: essi costituiscono l'allegoria dell'eternità in quanto entrambi furono assunti in cielo ancora in vita: Elia addirittura con tutto il suo carro trascinato dai cavalli, l'altro a piedi.

È chiaro che con queste figure i costruttori si augurano a loro volta l'eternità per la loro chiesa. Più sotto nella lastra è scritto: «Wiligelmo, fra tutti gli scultori tu sei del maggior onore».

E veniamo alla sequenza della Genesi (ill. 7).

Ecco il Padreterno che, dopo aver creato l'universo, le

acque e la terra, è tutto preso nel dar vita a Adamo. Quindi trae una costola da Adamo dormiente e con quella gli genera una compagna femmina. Notiamo subito un particolare curioso: entrambi sono giovani, ignudi e completamente asessuati; infatti Eva manca dei seni e a sua volta Adamo è spoglio di ogni orpello decorativo atto alla procreazione. Insomma: non ha sesso!

Una geniale studiosa, Chiara Frugoni, ci spiega che questa mancanza degli attributi sessuali indica l'innocenza dei nostri progenitori nell'Eden, ma ancora è evidente che quell'innocenza impedisce loro di amarsi totalmente e procreare; d'altronde non hanno bisogno di passioni né di piaceri giacché essi, nel paradiso terrestre, godono già di beatitudini immense: è proprio il caso di chiamarle divine! Non conoscono né fame né sete né altri appetiti. Oltre agli infiniti alberi di frutti succosi possono disporre dell'albero della vita, i cui frutti producono energia ed equilibri eccelsi, per non parlare dell'eternità. Però ci viene subito un dubbio. La Bibbia dice: «Essi sono ignudi ma non provano alcuna vergogna». Il che significa: posseggono evidenti attributi ma non ci fanno caso. E com'è che nei bassorilievi di Modena i due sono spogli di ogni attributo? Forse seni e orpelli vari sono stati omessi dallo scultore per non produrre turbamenti nei fedeli? È strano: in altre sculture, metope e capitelli, Wiligelmo e i suoi aiuti presentano una moltitudine di personaggi ignudi, ma tutti provvisti di evidenti apparati riproduttivi. E come si spiega allora questo controsenso? Bisogna indagare.

Non ci resta che andare a sfogliare la più antica Bibbia a figure che possediamo, quella di Carlo il Calvo (823-877), con miniature che riproducono la scena della creazione nella Genesi, realizzate tre secoli prima. Anche qui, oltre al Padreterno, vediamo Adamo ed Eva entrambi asessuati. Allora è un vizio! Oppure è una variante paradossale? Quale variante? Lo scopriremo fra poco.

In altre immagini della Genesi, come le miniature della *Bibbia di Moûtier-Grandval* dell'840 o i bassorilievi delle porte in bronzo di Verona e di Pisa (quest'ultima ad opera di Bonanno Pisano), ritroviamo Adamo ed Eva ancora asessuati. In altre miniature e bassorilievi si scorgono intorno

ai due umani altre creature: riconosciamo animali sia feroci che mansueti; leoni e agnelli vivono tranquillamente insieme.

Tutte le bestie, come pure Adamo ed Eva, si cibano di frutti e di verdure, non uccidono, non si nutrono di carne di altre creature. Non soffrono né il freddo né l'eccessivo calore, insomma stanno proprio da Dio!

Ma torniamo al bassorilievo di Wiligelmo, piú precisamente alla scena del serpente che convince Eva ad assaggiare il frutto dell'albero proibito (ill. 7, sulla destra). Attenti: quell'albero sorregge una teoria di archi che simboleggiano la Chiesa di Dio. I due figli del Creatore hanno appena gustato il frutto, che nella scultura non è un pomo ma piuttosto uno strano frutto esotico, raccolto in un getto di foglie (anche questa è una costante nelle rappresentazioni dell'alto Medioevo). Nella Bibbia il Signore avverte Adamo, solo lui, del pericolo di cibarsi di quel frutto: «Mangia pure da ogni albero del giardino. Ma non mangiare dall'albero della conoscenza, del bene e del male... Di questo potrai morire». Dunque, per ottenere la conoscenza, Adamo doveva diventare mortale. Questa è una sentenza determinante che normalmente, chissà perché, non viene mai sottolineata né tanto meno considerata.

Wiligelmo, come altri maestri suoi predecessori, ci rappresenta Adamo ed Eva che mangiano il frutto proibito. Immediatamente prima che ci appaia il Signore, si rendono conto della spaventosa disobbedienza: si guardano l'un l'altro attoniti, terrorizzati. In seguito al peccato ecco che a Eva spuntano i seni e a entrambi i relativi attributi sessuali, tanto che si preoccupano di coprirseli, nascondarli con le foglie di fico: all'istante è nato in entrambi il pudore.

E chiaro: è il peccato che ha fatto fiorire in loro la sessualità.

Nella seconda lastra della Genesi (ill. 8) appare Dio che punta il dito contro il petto di Adamo. Entrambe le creature si portano la mano sinistra al viso. Hanno gli occhi spalancati dal terrore. L'altra mano regge sempre la foglia di fico a nascondere il sesso.

«Perché ti copri?», chiede Dio a Adamo. «Che ne sai tu

di essere ignudo? Da chi hai appreso il pudore? Hai tu mangiato del frutto dell'albero che io t'havea vietato?» E Adamo risponde: «È lei, la femmina che tu hai creato per me, è lei che m'ha offerto il frutto dell'albero e ha insistito perché lo mangiassi». Eccolo, il primo uomo che scopre subito la sua natura! Beccato in flagrante, butta tutta la colpa su Eva, questo infame! E Dio si rivolge a Eva: «Cos'hai combinato? E perché?» Ed Eva risponde: «È il serpente che mi ha sedotto, e io ho mangiato di quel frutto». «Serpente!» urla il Padreterno «sii maledetto sopra ogni altro animale, tu camminerai sul ventre e mangerai la polvere tutti i giorni della tua vita!» E lo condanna a strisciare.

È ovvio che il serpente, prima della maledizione, possedeva gambe come quasi tutti gli altri animali. Dio gliel fa sparire. Certo che in quel rettile, lungo come si ritrova, il numero delle gambe perdute doveva essere notevole.

Ma fate mente: Dio si rivolge a lui come a un animale subdolo e traditore, ma non lo indica mai come il demonio. Poi il Signore, sempre furente, continua rivolto alla donna: «Io accrescerò grandemente i dolori del tuo parto e della tua gravidanza: tu partorirai figliuoli con grandi patimenti, e i tuoi desideri dipenderanno da tuo marito che signoreggerà su di te». Certo appare un po' misogino questo Padre nostro, e poi ci si meraviglia che alle donne sia proibito dir messa!

Quindi il Signore comunica a entrambi che dovranno faticare per procurarsi il cibo, provare freddo e caldo insopportabili, dovranno proteggersi con pelli e vesti, dovranno procreare, avere figli e nipoti. Insomma, Adamo ed Eva vengono duramente puniti, cacciati dal paradiso; dovranno soffrire e morire. Ma in mezzo a tanti castighi ecco che il Creatore ha concesso loro due grandi doni: l'amore sessuale, dunque il piacere, e inoltre la conoscenza.

Adamo ed Eva diventano esseri meno divini, ma molto più umani, che pensano, sono coscienti e perciò godono e soffrono.

Nella conclusione della sequenza i nostri progenitori non appaiono più privi di abiti. Nella Bibbia i due cacciati sono descritti protetti da pelli offerte loro da Dio in persona. Qui lo scultore fa vivere Adamo ed Eva nell'anno Mille, cioè nel tempo suo, di Wiligelmo: infatti i due indos-

sano i classici abiti rozzi dei contadini medievali della Val Padana. Li vediamo, armati di zappa, che rimuovono il terreno intorno a un albero; anche questo secondo albero regge le arcate della Chiesa. È un'allusione chiara all'obbligo di pagare le decime: il lavoro del contadino sostiene la Chiesa che senza il suo apporto crollerebbe.

Un'allusione del genere non poteva sfuggire alla satira dei giullari che in quel tempo si dimostrava senz'altro il più vivo mezzo di critica e comunicazione, sia nelle rappresentazioni sacre che in quelle profane.

Nel *Jeu d'Adam et Eve* del 1150 circa, il più antico documento cartaceo francese, Adamo, mentre zappa la terra, si lamenta per l'imposizione delle decime: le trova un'insopportabile pena aggiunta a quella della cacciata.

Negli stessi anni un importante uomo di fede, Honorio Augustodunense (1080-1157), così si esprime rivolto ai contadini: «Voi che coltivate i campi siete i piedi della Chiesa perché, nutrendola, la sostenete». Appresso elenca le maledizioni e le persecuzioni che colpiranno chi si rifiuti di pagare le decime: «I vostri raccolti verranno distrutti, soffrirete malanni e nuove piaghe; verrete colpiti dalla violenza e dalla tracotanza dei giudici e di chi monta a cavallo con le armi».

Quindi questa immagine di Adamo ed Eva, curvi sul terreno, è una chiara denuncia dello stato di soggezione che devono subire quotidianamente nella società coloro che faticano e producono.

Per concludere, Dio crea Adamo ed Eva privi di discernimento: perciò fa crescere l'albero del bene e del male ben sapendo, dal momento che è onnisciente, che quei suoi «figli» non potranno fare a meno di mangiarne i frutti. E Dio allora che crea il desiderio del sapere e fa sí che entri insieme al peccato nello spirito degli uomini accompagnato al bene; perciò, proprio a cominciare dal Medioevo, leggendo attentamente in questa chiave, sono in molti che contestano a Dio e alla Chiesa l'invenzione della pena e del castigo con scritti, bassorilievi, pitture e soprattutto con la rappresentazione teatrale.

Bonvesin de la Riva, straordinario poeta laico del XIII se-

colo, dà voce ad Adamo che polemizza con Dio e lo accusa d'avergli fabbricato una trappola crudele. Dice il primo uomo:

Da pò che Te, Dèò, savèa
 avant m'avèst creào
 che per un soléng pecào
 eo me sarès perdúo
 crear no' me dovèa
 no' me dovèa crear
 con tüto che voléndulo
 Te me podèa ben salvarme
 creàndome ben forte, savio e provedüdo
 come un torrion d'avorio
 che niun podèa 'taccàr.
 Ma de rovérsò, Deo, Tu m'ha creào co' la mea dònà
 sbiotàt d'ogni cossiénza
 e già bacàt de lu pecào
 diséndome: «No' 'l magnàre, 'sto fructo de sapiénzia,
 sinnò t'avrètt cossiénza ma tosto morirét».
 Mi creo che Padre meo
 soléngo in 'sto zardino
 pruovàssi noia longa e no' savèste pí' che far
 cosí tí gh'ha pensào de far comedia
 diséndoghe a noaltri doi meschín:
 «Ziogàte, a far spectàculo!
 Andít a l'improvisa
 che ne ghavrét contento».
 De contra 'sto canovàzz a l'era già segnàt,
 tüta 'sta comedia a l'era scripta, cumpres el gran finàl,
 cosí de farghe tràpola e farghe condanà.

Ma tornando al Duomo e ai bassorilievi di Wiligelmo, proprio sul lato sinistro del portale maggiore troviamo la teoria che racconta di Caino e Abele (ill. 9).

La prima scena vede Abele e Caino che offrono i loro doni al Padreterno. Il Creatore sta seduto su un seggio sorretto da un telamone (personaggio statuario che regge capitelli o figure imponenti), allegoria della fatica e dell'essere oppresso, cosciente metafora dell'equilibrio dinamico. Sulla sinistra Abele, che è pastore, offre un agnello a Dio; sulla

destra Caino offre un fascio di spighe. Se osserviamo, notiamo che Abele ha i capelli ben curati con riccioli che ricordano quelli degli angeli; indossa un abito fitto di pieghe e ha le spalle coperte da un mantello che scende, elegantemente panneggiato, fin quasi a terra; ai piedi calza scarpe leggere. Quindi la pastorizia gli ha procurato un certo benessere e potere: insomma, è un benestante quasi nobile. Al contrario Caino, contadino, mostra un'acconciatura arruffata; offre spighe di grano piene e scelte, e copre la sua mano con un panno come è d'uso quando si fa dono di qualunque frutto al Signore. È umile nel corpo e nel comportamento; indossa un abito di tela grezza che gli copre appena le ginocchia; alle gambe ha infilati i classici calzerotti che proteggono dagli insetti e dalle serpi; i piedi sono nudi.

Nella miniatura dell'*Evangelario* di Nonantola dello stesso periodo la scena dell'angelo che invita il pastore e il contadino a visitare il figlio di Dio appena nato sottolinea ancor più la differenza d'abbigliamento fra i due.

Va pure detto che tutte o quasi queste rappresentazioni pittoriche o scultoree denunciano l'origine da allestimenti teatrali in ambito popolare.

Il teatro è senz'altro la prima forma di espressione dell'uomo: servendosi della parola e del gesto, egli racconta la sua vita fin dai primordi.

Una testimonianza più tarda, ma con radici molto più antiche, è la giullarata di Mattazzone da Calignano, un giullare lombardo del XIII secolo che ci offre l'episodio della nascita del villano. Qui si racconta che l'uomo, discendente da Adamo, dopo sette generazioni sette, come da promessa biblica, va a reclamare dall'Eterno un sostegno alla sua fatica.

«Segnor, mí nò no' ghe rezzi più!
 'Sta toa pena la m'ha sturcià la stciéna e sturtà el filún!
 E la mea fèmena la invegisc a vista d'öch!
 Te m'avevi prometüo che dopo 'na zenténa d'ann,
 te me gh'avrèssì demezzà la pena e 'slarzitt un quàich
 sustégn!»

E ol Segnor: «Ohi, balòss! No' l'è stàtt un aíd farte donasiòn de l'asin che se caréga sacc e del bœu che strassíga el vòmèr de l'aratüra?»

«Sí – ghe respund l'òmo – ma sémper a mí me tóca caregà l'àsen e trüssà el bove, spígnere el vòmer per rivultà el terrén.

Mi te dimàndi qualche creadüra che me dàga el cambi in 'ste fatíghe, cusí de pudém goed el so' travaj e reposà in sentà!»

«Ah, ho capít, canàjia: tí te vorrèssi un villan!»

«Villan? Cosa ol sarèss?!»

«No' ti podi el savérlo si non l'ho ancmò creàt! Vèn, andèm a farlo nàssere in 'sto mondo. Andèm da Adamo.»

Come l'Adamo ol ved venir óltra ol Segnor acumpagnàt a un om, ol se piassa sùbito le man sui còstol e ol cría: «Eh no, Segnor! Hoi sentít che te voj mètt al mund 'n'altra creadüra, ma basta co' le mée còstule! Ho già pagàt a sufficít col nassiménto de Eva!»

«Bòn, tí gh'ha resón anca tí, ma mo 'me la resolve 'sta fazzénda?»

In quel mumént, varda ti l'ucasiún, pasa de lí un àseno che ol va intórna bighelón... e al Padreterno ghe fülmina 'na penzàda, 'n'idea int'ul zervèll, ché per farze venir le idee, l'è un vulcàn, quell. Fa un segn valsàndo la man, e la panza de l'àsen all'impruvísa se sgiónfia de stciopà: insomma ol resta ingravidàt.

Passà i noèuv mesi... la panza de la bèstia l'era ingrusída 'me un zucón... se sént un gran frecàs, l'àsen ol trà una slòfa treménda e con quèla salta fóra ol vilàn spusénto.

«Oh, che bèla natevetà!»

In de quèl végn óltra un tempuràl dilüvi e giò acqua revèrsa sura el fiól de l'àsen... e pœ gràndina e torménta e fülmeni e tüti sul curpaciòn del vilàn, parchè ol se faga de sùbit cosiénda de la vita che ghe se presénta.

'Na volta che l'è bén netàd, 'riva giò l'ànzèl de Deo, ol ciàma l'òmo e ol ghe dise:

«Par ordine del Segnúr,
tí, da 'sto moménto,
tí serà patrón e majór,
e lü, vilàn minór.

Mo, est stabilícto et scripto
che 'sto vilàn débba aver par victo
pan de crüsca con la scigòla crüda,
fasòj, fave lèsse e spüda.

Ch'ol débia dormir sóra a un pajón
che d'ol so' stato as faga ben rasón.
Da po' che lü l'è nato snudo,
déighe un tòco de canovàzo crudo...
de quèi ch'asdopra a insacàr saràche,
parchè ol se faga un bel par de brache...
brache spacà in d'ol mèzo e dislasà,
che n'ol débia perd tròp témp in d'ol pissà!»

TRADUZIONE

*«Signore, io non ci reggo più!
La pena che mi hai imposto m'ha rovinato la schiena e
torta la spina dorsale!*

*E la mia femmina invecchia a vista d'occhio!
Mi avevi promesso che dopo un centinaio di anni mi avresti
concesso un qualche sostegno!»*

*E il Signore: «Ohi, furbacchione! Non è stato un aiuto
farti donazione dell'asino che si carica sacchi e del bue che tra-
scina il vomero dell'aratro?»*

*«Sì – gli risponde l'uomo – ma sempre a me tocca caricare
l'asino, e spingere il bue, e premere il vomero per rivoltare la
terra. Io ti chiedo una creatura che mi dia il cambio in queste
fatiche, così da potermi godere il suo lavoro e riposare seduto!»*

«Ah, ho capito, canaglia: tu vorresti un villano!»

«Villano? Cosa sarebbe?»

*«Non puoi saperlo se non l'ho ancora creato! Vieni, an-
diamo a farlo nascere in questo mondo. Andiamo da Adamo.»*

*Come Adamo vede il Signore accompagnato da un uomo,
porta subito le mani alle costole e grida: «Eh no, Signore! Ho sen-
tito che vuoi mettere al mondo un'altra creatura, ma basta con le
mie costole! Ho già pagato abbastanza con la nascita di Eva!»*

*«Bene, hai ragione anche tu, ma adesso come si risolve
questa faccenda?»*

*In quell'istante, guarda tu l'occasione, passa di lì un asino
che va intorno bigheλλονando e al Padreterno come un fulmine
gli viene una pensata, che per farsi venire le idee è un vulcano,
quello. Fa un segno alzando la mano e la pancia dell'asino al-
l'improvviso si gonfia da scoppiare: insomma, resta ingravidato.*

Passano i nove mesi... il ventre della bestia era ingrossato

come una zucca... si sente un gran fracasso, l'asino tira una scorreggia tremenda e con quella salta fuori il villano puzzolente.

«Oh, che bella natività!»

In quel momento arriva un temporale-diluvio e giù acqua a rovescio sopra al figlio dell'asino... e poi grandine e tormenta e fulmini e tutti sul corpaccione del villano perché si faccia subito coscienza della vita che gli si presenta.

Una volta che è ben nettato arriva giù l'angelo di Dio, chiama l'uomo e gli dice:

*«Per ordine del Signore,
tu da questo momento
sarai padrone e maggiore,
e lui, villano minore.*

*Ora è stabilito e scritto
che questo villano debba avere per vitto
pane di crusca con cipolla cruda,
fagioli, fave lesse e sputo.*

*Che debba dormire sopra un pagliericcio
che del suo stato si faccia ben ragione.*

*Dal momento che lui è nato nudo,
dategli un pezzo di canovaccio crudo...
di quelli che si usano per insaccare le acciughe,
perché si faccia un bel paio di braghe...
braghe spaccate nel mezzo e slacciate
che non debba perdere troppo tempo a pisciare!»*

Poi l'angelo prosegue nell'elencare la fatica che toccherà al villano nelle varie stagioni, ma di questo argomento in particolare tratteremo più avanti.

Invece torniamo a considerare le offerte a Dio di Caino e Abele. Soprattutto, a questo punto è il caso di scoprire la ragione della poca simpatia che il Creatore manifesta per Caino, e al contrario tutta l'attenzione che esprime chiaramente per Abele.

Oltretutto Abele dimostra una confidenza particolare con il Padreterno, tanto che gli offre l'agnello senza manco avvolgersi le mani in un panno come, per rispetto, fa Caino.

Ci sono due didascalie importanti. Una, come nei fu-

metti, incisa al fianco di Abele, dice: «Abele, il primo giusto, offre un dono che plachi Dio». L'altra, presso il telamone sottostante che indica Caino, commenta: «Tropo costui s'affatica inutilmente».

In poche parole, Dio ha già scelto Abele perché è pastore, cioè è di quella genia di nomadi che segue le greggi e le mandrie, issa le tende per brevi periodi e torna a migrare; non si arresta davanti agli steccati innalzati dai contadini a proteggere i raccolti: sfonda, depreda ogni luogo, insomma è della stessa razza dei Sumeri e degli Ittiti. Infatti questo era l'assetto originale del popolo di Israele.

Il contadino sta proprio agli antipodi. Caino è coltivatore, fa parte di una razza di gente stanziale, cioè che tende a restare nello stesso luogo; costruisce argini, muri e steccati per difendere i campi e masi per abitarci, pozzi e canali di irrigazione, stalle che servono anche perché ci si possa riunire in collettività; è costruttore e fonde i metalli: è l'*homo faber*.

Ma alla fine ecco che, con il fratricidio di Caino su Abele, il progetto di Dio sembra rovesciarsi. Infatti nella scena che segue il Signore incontra Caino, ma, mentre nella Bibbia il primo moto di Dio si risolve in minacce e insulti alla volta dell'assassino, Wiligelmo cancella questa prima scena e mette in evidenza solo l'altra che segue, in cui il Creatore pone una mano sulla spalla di Caino, quasi a tranquillizzarlo. Sembra dire: «Non ti uccido, non temere».

È quasi evidente che Dio si è reso conto di essere il vero responsabile di quella tragedia: è lui che con il suo comportamento di disprezzo verso Caino, e con gli atteggiamenti di benevolenza quasi morbosa nei riguardi di Abele, ha scatenato nel contadino un'incontenibile disperazione che l'ha condotto al delitto. Dicevamo che Dio pone la mano sulla spalla di Caino e gli chiede: «Dov'è Abele, tuo fratello?» Poi, quasi fosse in un teatro, rivolgendosi al pubblico, minaccia: «Guai a chi tocca Caino! Chiunque ucciderà questa mia creatura subirà una vendetta sette volte maggiore». La Bibbia commenta: «Dio pose su Caino un segno cosicché chiunque lo incontrasse non l'avesse a uccidere».

La scena che segue (ill. 10) è tratta interamente da una Bibbia apocrita. Lamech, che è un nipote di Caino, mentre

va a caccia col suo arco sferra una freccia che trafigge la gola del suo avo. Il particolare incredibilmente grottesco della storia è il fatto che il nipote, Lamech, è completamente cieco e va intorno per la foresta accompagnato da un ragazzo che gli indica le prede, descrivendole e aiutandolo a puntare la sua arma con precisione per colpirle. In realtà il ragazzo pensa di giocare una beffa orrenda al cacciatore cieco. Lamech sente muoversi il fogliame davanti a sé e chiede: «C'è un animale?! Che bestia è? Non la vedo bene, ma di sicuro è grossa e feroce».

«Ecco, punta da questa parte.» Così dicendo gli guida l'arco e assesta la giusta direzione alla freccia. «Bravo: tendi. Ci sei. Tira!» E wam! La freccia parte e colpisce Caino che manda un urlo.

«Ma chi ho colpito? – esclama Lamech –. È il grido di un uomo!»

Quando scopre di aver trafitto Caino, Lamech afferra il ragazzo burlone e, colpendolo con l'arco sulla testa, lo uccide.

Nel bassorilievo di Wiligelmo, Caino, morendo trafitto dalla freccia di Lamech (questa scena è descritta con grande drammaticità anche in un mosaico del Battistero di San Giovanni a Firenze), s'aggrappa tenacemente all'albero che è lo stesso albero dell'origine, quello della conoscenza. È chiaro il significato: Caino comunica la forza della propria vita all'albero affinché gli uomini si nutrano di quella conoscenza.

A proposito di alberi, diamo un'occhiata alla genealogia del frutto di Adamo. Abele viene ucciso ancor giovane, non ha avuto nemmeno il tempo di prender moglie e generare, tant'è che l'albero dei figli di Adamo rimane con un solo ramo, quello di Caino. Caino, come è normale nella Bibbia, ha più mogli; è ovvio, tutte sue sorelle, figlie e nipoti: l'incesto multiplo nel Vecchio Testamento è del tutto accettato, e quasi benedetto. Caino genera il suo primogenito e gli dà nome Enoch, lo stesso nome che darà alla città che va edificando. Prendere nota: il primo della razza dei costruttori è proprio Caino.

Seguono altre tre generazioni e nasce Lamech, che per un incidente perderà la vista e per un altro accidente ammazzerà Caino, suo trisnonno. Lamech prende due mogli e genera più figli: è cieco ma buon produttore. Uno di loro,

come dice la Bibbia, diventa «padre di coloro che dimorano in tende, e son pastori e mandriani», cioè rimpiazza il posto vacante di Abele.

Ma, qualche secolo più tardi, ecco che gli estensori della Bibbia si rendono conto dell'albero con un solo ramo fecondo, da cui si evince che tutta l'umanità sarebbe figlia di un solo ceppo, Caino. Ma è un'enormità! Siamo tutti figli di un assassino! Come rimediare?

Semplice. Si torna indietro e si inventa un innesto all'albero della Genesi: Eva, già in tarda età, chiede a Dio di poter restare gravida di un altro figlio. Detto fatto, Dio fa scattare una formidabile *vis generandi* in Adamo... entrambi hanno più di cento anni ma... si sa: la forza dell'amore, alle origini, era davvero strepitosa.

Fatto sta che la vecchietta resta incinta e genera Set, l'incastro del ramo che ci mancava. Ma l'aggiustamento non regge, è troppo scopertamente fasullo; la verità è che rimaniamo sempre tutti figli di Caino.

Per concludere, proprio dal ramo unico nasce Noè, figlio di Lamech, l'ammazzanonni. Ecco Noè, l'uomo giusto, in mezzo a una genia di infami, corrotti e corruttori. A Dio, per l'indignazione, girano tutti i santissimi a vortice: «Io, quelli, li faccio fuori tutti! – urla –. Li elimino. Come? Facile: col diluvio universale!» Chiama Noè, l'unico uomo giusto, con la sua famiglia, e lo avverte: «Attento. Fra poco pioverà. Prepara l'arca che si salpa».

Gli estensori dell'aggiustamento tardivo cercano di farci credere che Noè provenga dalla gente nata dall'ultimo innesto, cioè quello di Set, un popolo di pastori. Ma quando mai! L'arca architettonica che Wilgelmo ha rappresentato simile a un tempio con arcate, e che ritroviamo in altre immagini della stessa epoca, non può essere che opera di un popolo costruttore e, insistiamo, il popolo *faber* è solo quello discendente da Caino.

Ma, come dice la didascalia che segue, incisa nella lastra, «deambulamus», cioè andiamo avanti, seguiamo, usciamo dalle tenebre verso la luce.

Wilgelmo non s'attarda a rappresentare gli animali e gli uomini travolti dalla tempesta; balza subito alla fine del diluvio verso la speranza di un mondo pacificato.

Dall'arca scendono Noè e tre dei suoi figli, ma quel gruppo di uomini che deambula, procede, non indossa le vesti dei primitivi contadini, si è evoluto: ora è abbigliato alla maniera dei consoli del Brolo, il parlamento del nascente Comune, uomini-pari che operano in collettivo, molto simili ai senatori romani rappresentati nelle lastre dell'Ara Pacis. I protagonisti della nuova società discorrono come chi espone pacatamente progetti e li discute in modo creativo.

Qui vogliamo presentare un altro episodio della Bibbia, magistralmente raccontato in un capitello posto nell'interno del Duomo, sotto il pontile. Si tratta del sacrificio di Isacco. Anche questa rappresentazione proviene da un dialogo teatrale dell'alto Medioevo di cui ci sono giunti solo alcuni frammenti. Eccoveli.

Il padre, Abramo, ha ricevuto l'ordine di sacrificare a Dio il più giovane dei suoi figli per dimostrargli tutto il suo amore e la completa dedizione. Alla folle richiesta Abramo cerca di far «ragionare» il suo Creatore:

«Ma come posso io uccidere la carne della mia carne, che amo più di me stesso?»

E Dio: «Anche più di me?»

«No, nulla amo più del mio Signore!»

«Dimostralo. Sacrificami il tuo figliolo più caro.»

«Signore, che ne dici se ti sgozzo quello maggiore?»

«No, voglio il minore!»

«Ti offro due figlie e pure la moglie...»

«No, non mercanteggiare: voglio l'ultimo nato!»

Alla fine, con il dolore che gli spacca il petto, Abramo acconsente e ordina al figlio più amato di salire con lui sul monte e preparare la legna per la catasta del sacrificio.

E vediamo appunto Isacco che con la scure si procura tronchi per il rogo sacrificale (ill. 11).

«Cosa intendi abbrustolire? – chiede Isacco –. Che animale?»

«Non fare domande, è una sorpresa.»

E, come ha dato fuoco alla catasta, ecco che all'istante Isacco si ritrova con una roncola alla gola (ill. 12).

«Padre, che ti prende?»

«Zitto. Ogni cosa che ci venga dall'alto dobbiamo accettarla con umiltà. Mi spiace, ma ti devo sgozzare!»

Colpo di scena. Ecco che dall'alto, come un fulmine, arriva l'angelo del Signore che blocca la lama di Abramo.

«Basta così. La scena finisce qui...»

L'angelo afferra per le corna una capra che passa in quel momento e la sostituisce all'istante a Isacco, tutto tremante che spruzza pipì come una fontana.

«Sgozzati questa.»

«Al posto di Isacco?» chiede stupito Abramo.

«Sì, capro espiatorio! È un classico.»

«Bravo, figlio mio!» grida il Signore sporgendosi da una nube. «Mi hai dimostrato una dedizione irraggiungibile. Grazie, Abramo!»

E sparisce cantando un inno sacro in elogio a se stesso.

Abramo scende stordito dal monte; Isacco s'attarda un attimo sul picco, afferra una grossa pietra e la lancia di lassù verso la testa del padre. Lo colpisce in pieno cranio.

«Ohia! Che è? Dio che mazzata!» e crolla a terra.

«Non farci caso» risponde esaltato il suo figliolo. «Tutto quello che viene dal cielo dobbiamo accettarlo come un dono di Dio!»

Tornando alle sculture sulla facciata, sopra il bassorilievo che racconta della cacciata di Adamo ed Eva è posta una lastra scolpita con l'immagine di un putto reggifiaccola, un ragazzino che rovescia una lunga torcia la cui fiamma viene quasi schiacciata al suolo fino a spegnersi (ill. 13). Questa immagine è simile ad altre del genere che si vedono su sarcofagi romani, ritrovati anche durante gli scavi per le fondamenta della nuova chiesa. Quel fanciullo che spegne la fiaccola è l'allegoria del «lamento per la perdita della vita e il trionfo della morte». E chiara l'attenzione ai classici da parte di Wiligelmo, che li conosce ed è in grado di riprenderne il gusto e lo stile, tanto che in parecchie occasioni ci si ispira con mirabile abilità.

Di fianco, a destra, sempre su quella lastra, c'è un pellicano, l'uccello che nella mitologia antica rappresenta il sacrificio: il pellicano giunge a squarciarsi da sé il petto per offrire il proprio sangue ai suoi piccoli affamati, e quindi, nel

nostro caso, allude a Cristo che dona se stesso per la salvezza degli uomini condannati alla morte corporea e spirituale.

Alla destra del rosone c'è una seconda lastra che presenta Sansone che smascella un leone (ill. 14). Sansone, mitico eroe biblico, spezza le fauci della belva non per sfizio di potenza, ma come gesto di rivolta contro l'oppressore del suo popolo. In questa allegoria, alla comunità di Israele si sostituisce la gente di Modena, da sempre oppressa e vessata da qualche potente: dalla smascellata del leone nascerà finalmente il libero Comune. Ma come abbiamo già visto, Wiligelmo, similmente a tanti scultori del Medioevo, sceglie sempre argomenti che presentano più di una metafora: infatti Sansone raffigura qui anche Cristo che squarcia la bocca dell'inferno, e scende fra i dannati per liberarli.

La scena di Gesù, appena risorto, all'inferno, è rappresentata in moltissime miniature dell'XI e del XII secolo.

A testimonianza ne citiamo tre fra le più significative: la prima è quella dell'*Evangelario* di Matilde di Canossa (ill. 15), dove vediamo appunto Gesù che, dopo aver abbattuto il demonio e sfondato il portale dell'inferno, fa il suo ingresso fra i dannati e incontra Adamo ed Eva. Il Redentore ha afferrato la mano del primo uomo peccatore per portarselo fuori, liberato. Eva quasi si aggrappa al suo uomo, timorosa d'essere abbandonata.

In altre due tavole provenienti da *Exultet* (XI e XII secolo) Gesù distrugge l'inferno e, oltre a Adamo ed Eva, libera tutti gli altri dannati. Quindi non solo cancella il peccato originale, ma l'inferno tutto e l'idea dell'espiazione.

Nel capitello della prima colonna della trifora a destra del portale maggiore sono scolpite quattro sirene (ill. 16).

La sirena, personaggio mitico proveniente dalla cultura egizia e greco-arcaica, presentato come demone marino, simboleggia (basti pensare a Ulisse) l'incantamento per mezzo di canti sublimi e melliflui: una trappola di seduzione che porta il malcapitato alla distruzione d'ogni volontà, spesso alla morte.

Nel capitello della trifora opposta troviamo ancora sirene con vistose capigliature (ill. 17). Queste melodiche incantatrici sono dette Berenici in ricordo della mitica regina dalle lunghe chiome che implorò Afrodite di salvare il suo uomo in partenza per la guerra. Berenice donò alla dea una sua smisurata treccia che si trasformò in una costellazione di stelle detta appunto di Berenice. L'incantamento della sirena e della sua voce è qui annullato dai suoi stessi capelli che le sono stati ficcati in bocca giù fino alla gola per impedirle di cantare ancora e di ammaliare le sue vittime.

Sulla fronte del protiro del portale maggiore appaiono due cervi che presentano un'unica testa al servizio di entrambi gli animali (ill. 18). Alcuni ricercatori hanno individuato in questa dualità l'insieme di sangue e carne dell'uomo e spirito divino che si fondono nel capo, segno di un'unica volontà e pensiero, cioè l'essenza del Cristo. Il cervo si sta abbeverando a una fonte. Nel bestiario medievale il cervo viene appunto indicato come l'animale che scala la montagna superando ogni picco per ritrovare la fonte d'acqua pura, simbolo della verità; quindi allude a Cristo. Spesso il cervo viene raffigurato nell'atto di schiacciare sotto i suoi zoccoli un serpente, simbolo del male.

Si racconta anche che quando il cervo è ammalato e prossimo alla fine affonda il muso nell'acqua della fonte e ne aspira in gran quantità. Quindi va in cerca della tana di un serpe velenoso e, trovatala, ci spruzza dentro tutta l'acqua con forza finché il serpente, per l'effetto sifone, viene sputato fuori nella bocca del cervo che se lo ingoia. Il rettile col suo veleno crea una crisi violenta al cervo, che soffre, si torce per il dolore, ma alla fine riemerge salvo. E ovvia l'allusione a Cristo che inghiotte a sua volta il serpente del male e libera gli uomini, si sacrifica per loro, muore e ritorna in vita.

Sempre sul fronte del protiro, sul lato destro, vediamo un leone e una leonessa (ill. 19), quest'ultima con un muso umano, da donna, che probabilmente simboleggia la Chiesa romana; il maschio allude invece all'imperatore. I due animali sono aggrediti da serpenti, idre con due teste da cane ciascuna. Entrambi i leoni hanno ingoiato una testa del



18.



19.

l'idra; le altre due teste, ancora libere, stanno azzannando le natiche delle belve. Anche qui la metafora è abbastanza evidente: ogni dominio, con la sua ferocia, crea violenze inarrestabili che immancabilmente si ritorcono su chi le ha prodotte. È inutile sottolineare che questa allegoria si rivolge alla cronaca della brutale civiltà medievale con le due grandi potenze, il papato e l'impero, che si affrontano senza esclusione di colpi. Qualsiasi allusione alla violenza del nostro tempo è del tutto arbitraria e inaccettabile!

Il bassorilievo dei due leoni è d'angolo nel protiro. Sul lato interno del gruppo marmoreo è scolpita invece l'immagine di un mostro grottesco (ill. 20): l'animale ha per testa un muso di capra con tanto di corna ritte, un corpo da leone che nel retro si trasforma in coda di pesce. Il mostro è cavalcato da un personaggio privo d'abiti che calza un buffo berretto da pagliaccio: infatti si tratta di un giullare nudo, com'è nuda la satira che spoglia dei suoi falsi paramenti la menzogna.

Nei *Bestiari* medievali cavalcare significa domare, controllare e, nel nostro caso, rendere inoffensiva ogni mostruosità.

Nella base interna del protiro sono collocati, uno per parte, due telamoni (ill. 21-22). Questi uomini, piegati per lo sforzo sotto un pilastro che reggono a fatica, rappresentano fin dall'epoca arcaica esseri costretti a sostenere una costruzione e a controllarne l'equilibrio. Nel nostro caso i due telamoni vestono abiti differenti che ne indicano il diverso livello sociale: il primo, che esibisce un costume più ricco e con le scarpe ai piedi, è l'*homo ideator*, l'architetto; l'altro, a piedi nudi con indosso un abito di stoffa grezza, è l'operaio, muratore o carpentiere che sia. Insomma, le due forze che costruiscono e reggono il Duomo. Ogni tanto, ai lati di altri telamoni che incontreremo sotto travi e colonne, si leggono didascalie a mo' di fumetto. In un'occasione i due «sorreggitori» urlano: «Aiutateci! Dateci una mano. Qui non reggiamo più! Il peso ci sta schiacciando!»

Nel capitello della sottile colonna a fianco del pilastro del portale maggiore sono scolpiti altri due telamoni. Reggono



20.



21.



22.

con una mano l'abaco, cioè la lastra superiore del capitello; sull'altra mano si posa la fronte dell'uomo nell'atto di pensare. Il gomito del braccio ripiegato s'appoggia al ginocchio: il telamone fatica, ma nello stesso tempo non può fare a meno di ragionare.

La scultura è di alta qualità, sicuramente della scuola di Wiligelmo; mostra una composizione di plasticità eccellente e al di fuori da ogni consuetudine stilistica.

Sempre sul pilastro del portale maggiore, nell'archivolto, fra volute di foglie, rami e pampini, spuntano gonfi grappoli d'uva; un contadino a piedi nudi sta in equilibrio sui grandi tralci della vite e s'appresta a staccarne i grappoli nell'atto di vendemmiare.

Quasi in controcanto sulla Porta dei Principi, su un analogo tralcio di vite, un giovane dai capelli ben curati, che indossa un abito con maniche larghe (classico dei signori) e scarpe di pelle fine ai piedi, mangia senza manco strappare i grappoli d'uva, azzannando gli acini. Insomma, da una parte c'è chi produce, dall'altra chi consuma guardandosi bene dal faticare.

Di qui, a commento di quanto abbiamo appena sottolineato, parte una notevole sequenza di mestieri quasi a voler ricordare, scolpiti sul monumento voluto da tutte le classi, gli uomini che col loro lavoro danno forza e prestigio al fiorire della nuova città.

Ogni personaggio s'affaccia dai ghirigori di tralci di vite, da sempre il simbolo della vita che lega con armonia l'intera comunità.

Troviamo così due potatori, intenti a mozzare con la roncola i rami superflui, e dei maestri artigiani: un fabbro che impugna una mazza e con una grossa pinza tiene agganziato un pezzo di metallo evidentemente arroventato, e uno scalpellino.

Passiamo alla sequenza del lavoro dei contadini scolpita nella Porta detta della Pescheria, sul lato nord del Duomo. In ogni mese il contadino deve dedicarsi a una diversa fatica (ill. 23-34).

Partiamo dal mese di gennaio. Il villano, col capo co-

perto da un cappuccio, è protetto da un mantello di trama grossa e pesante; con una mano impugna un lungo coltello, con l'altra tiene un coscio di maiale che ripulisce dalle setole. Non si può sbagliare: siamo proprio a Modena, dove ancora si discute se sia stata inventata prima la ruota o il prosciutto.

Davanti a questa scena sembra di sentire i versi di Mattazzone da Calignano sulla nascita del villano. In questo strambotto l'angelo detta al nuovo padrone le regole che deve imporre al villano:

De zenàro col frío e el gièl
faghe masà el purscèl.
Làsaghe a lù le tripe
ma miga tüte.
Làsaghe quaicoss
a comenzàr dei oss,
no' darghe i büsech per carità,
tégnele in conserva,
fale svodà per l'insaccà.
E se la vol tegnir de reserva
làsaghe pur tüta la merda!

*Di gennaio con il freddo e il gelo
fagli ammazzare il maiale.
Lascia a lui le trippe
ma non tutte.
Lasciagli qualcosa
a cominciare dalle ossa,
non dargli le busecche per carità,
tienile in conserva,
falle svuotare per l'insaccata.
E se la vuole tenere per riserva
lasciagli pure tutta la merda!*

Quindi segue febbraio. Ecco, il freddo è montato fino a bloccare ogni lavoro. Il villano è costretto a starsene vicino al fuoco, tutto coperto da un pelo di capra o pecora. Ha i piedi ancora scalzi e li ha sistemati così vicino alla brace da rischiare di mandarli arrosto.



23.



24.



25.



26.

A marzo un timido sole intiepidisce l'aria e scioglie l'ultima neve. Il contadino esce calzando un cappuccio e indossando una tunica doppia. Eccolo al lavoro: pota la vite.

Siamo ad aprile: finalmente il sole comincia a splendere, gli alberi buttano germogli profumati. A questo punto esce fra gli alberi il giovane signore con abito elegante e prezioso che mostra maniche larghe per meglio farsi identificare; ai piedi calza scarpe scollate leggere. Ha afferrato con entrambe le mani mazzolini di fiori, li solleva verso l'alto e sembra iniziare una danza con canto: «Rosa fresca aulentissima che appari inver l'estate, le donne te desiano, pulzelle e maritate, trarme foc'hora si n'abbe volontate».

Nel mese di maggio un altro giovane signore, addobbato con la stessa eleganza, entra in scena tirandosi appresso un cavallo già approntato per essere montato. Freme il cavallo, zoccolando: non vede l'ora che il giovane signore gli monti in groppa e lo pungoli a scorrazzare fra l'erba appena cresciuta.

A giugno ritorna nel campo il contadino che con la falce sega l'erba per il fieno. Ha un cappello a tese larghe, ch  il sole comincia a picchiare sodo. E qui ritorna Mattazzone da Calignano:

Vilan, c  la tua ranza sega el pr ,
t ja anca i fior, n'aver piet .
Atento per  ai avis e ai calabr n,
che quei te becca e i gh'avr  ras n.
Atento ai taf n, a le zeche e ai serpentel;
t gnete in crapa un gran capell
che ol sol picca com un martell.
Per quel che sota el pergol  el t  padron l'  stravac 
e, coverto da l'umbr a,
ol sta sfojando 'na fresca viola
che me parar ss la toa fjola.

*Villano con la tua falce sega il prato,
taglia anche i fiori, non aver piet .
Attento per  alle api e ai calabroni,
che quelli ti beccano e avrebbero ragione.
Attento ai tafani, alle zecche e ai serpentelli,
tieniti in testa un gran cappello*



27.



28.



29.



30.

*ché il sole picchia come un martello.
Per questo sotto al pergolato il tuo padrone è stravaccato
e, all'ombra,
sta sfogliando una fresca viola
che mi sembra la tua figliola.*

A luglio, sotto il sol leone, al villano tocca mietere il grano sempre col suo cappellaccio e la falce; per la prima volta calza un paio di scarpe, seppure rozze. È evidente che tarantole, vipere e scorpioni si sono fatti troppo numerosi e aggressivi.

Ad agosto, tanto per fare un po' di movimento, il villano batte le spighe. Il caldo è insopportabile, ma il contadino è in buona giornata. Sarà strano ma, come dice Mattazzone da Calignano:

*A lü ghe vegn de cantà un strambòtt bizàrr,
bate a tempo per liberà ol gran e el farr.
Monta la pula in un rebelòt.
Lü canta e bate,
valsa ventàt de polverón a fiòcc,
s'ingòssa el vilan,
la tosse ghe stcièpa el gargòss
e la canson d'amor finísse in un bel negòt!*

*A lui viene da cantare uno strambotto bizzarro
batte a tempo per liberare il grano e il farro.
Monta la pula in un gran sbatti sbatti,
lui canta e batte,
alza ventate di polverone a fiocchi,
s'ingozza il villano,
la tosse gli rompe il gargarozzo
e la canzone d'amore finisce in un bel niente!*

Di seguito a settembre c'è la vendemmia e quindi il villano si immerge nel tino riempito di grappoli e pigia l'uva.

A ottobre versa il vino nuovo in una botte e a novembre rieccolo nei campi che, dopo averli arati, semina.

E a dicembre, coperto con vesti pesanti, il contadino spacca i tronchi con una scure per farne tavole da lavorare.



31.



32.



33.



34.

Ho sfogliato parecchi libri che illustrano cattedrali famose situate in tutta Europa, e devo dire che mai mi è capitato di incontrare una quantità di immagini dedicate al lavoro degli uomini come succede di scoprire qui, nel Duomo di Modena. Inoltre ho visitato un gran numero di chiese, sorte nella stessa epoca in tutta Italia. Ci si rende conto subito che i finanziatori o i committenti di quelle opere erano principalmente uomini di grande potere, principi, cardinali e imperatori: essi invitavano costruttori, scultori e pittori a parlare di loro, a cantare le loro gesta e i miracoli e i santi che li proteggevano. Ho assistito così, attraverso le testimonianze di pitture e sculture, a battaglie, a scontri di uomini in armi che si scannavano senza ritegno, a sfilate di vescovi in processione o in atteggiamento ieratico; qualche bella immagine di regine e di sante di gran fascino ed eleganza; giudizi universali con diavoli e dannati in quantità e teorie di anime elette che, ammucciate in paradiso, godevano della luce di Dio. Ma se mi è capitato di incontrare, scolpito su un capitello, un contadino o un operaio intento al lavoro, era quasi per accidente.

Il fatto che sui portali del tempio di Modena si sia data tanta importanza al lavoro dei contadini e degli artigiani ha fatto di questa cattedrale un monumento quasi atipico, unico nella storia. È risaputo che proprio nel secolo in cui è sorto questo Duomo un gran numero di villani, non sopportando più la condizione di servi sfruttati, privi d'ogni diritto, fuggivano e, abbandonando le terre dei vassalli, dei monaci e dei vescovi-conti, venivano a chiedere asilo e lavoro in città che si erano date un governo di forma repubblicana, il nascente Comune.

I signori con le loro guardie inseguivano fin dentro le mura quei loro servi che, contravvenendo al contratto che li impegnava a vita, si erano dati alla fuga. I padroni si rivolgevano al giudice, il *rector urbis*, perché venissero rispettati i loro diritti di proprietà, ed ecco che si sentivano rispondere: «No, non avete più nessuna egemonia su questo uomo, giacché il nostro statuto recita che chiunque si presenti in questo nostro Comune, dimostrando di possedere un lavoro e la volontà di operare, è di fatto cittadino inalienabile di questa città».

E questo secoli fa.

A proposito dell'anelito perenne di libertà, con perfetto tempismo ecco spuntare un capitello eccezionale che mostra due uomini, meglio due «prigionieri», bloccati alle caviglie da catene (ill. 35). Con sforzo disperato i due schiavi cercano di liberarsi dai ceppi; si torcono con rabbia, a stratononi cercano di divincolarsi. Ma non si tratta di un'allegoria: questa in quei secoli era la condizione perenne dei rustici (veri servi della gleba) che disperatamente lottavano per guadagnarsi la libertà e la dignità di uomini.

Fra i due incatenati, ritto su una specie di trespolo, c'è un cane minaccioso che ringhia e ulula. Ha due teste: evidentemente è un cerbero che minaccia di azzannare i due prigionieri. Questa scultura potremmo eleggerla come il primo e più antico manifesto per la libertà.

Con un altro bassorilievo torniamo nel gioco allegorico. È un'immagine che sta sulla Porta dei Principi: si tratta di un centauro che dal suo arco scocca una freccia.

Presso gli antichi greci il centauro era il simbolo dell'insegnamento, e quindi del sapere. Centauri furono maestri dei grandi eroi mitici, a cominciare da Achille ed Ercole. E con l'insegnamento, ci permettiamo di aggiungere, l'immensa forza della conoscenza e della ragione.

Non a caso in un pilastro di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia vediamo un centauro che regge in una mano l'arco con relativa freccia. L'arco, è risaputo, allude alla rapidità con cui l'uomo che ne conosce l'arte è in grado di lanciare anche il proprio spirito grazie alla forza dell'armonia. L'altra mano regge il simbolo del sole, quindi della luce che illumina l'universo e la mente dell'uomo. L'acquisita sapienza permette al centauro di placare e governare le forze brutali, mostruose, rappresentate da grifi e altri terrificanti animali.

Sviluppa lo stesso tema a Modena Wiligelmo, che ci presenta addirittura due centauri (ill. 36). Uno col busto e il volto da uomo, l'altro da donna; a significare che esiste, oltre il sapere e la cultura del maschio, anche quella, egualmente importante, della femmina.

Ma il sapere e l'insegnamento dei due mitici maestri sono bloccati da due figure umane che esibiscono un muso di cane e che cavalcano i due centauri afferrandoli per i



35.



36.



37.

lunghi capelli. La metafora è evidente: i due mostri sono sbirri al servizio del potere con l'incarico di controllare e impedire ai due maestri di elargire a chicchessia la profonda verità delle cose.

Oddio! Che ci sia qualche allusione al nostro tempo?

In un analogo capitello si prosegue sul tema dell'importanza del conoscere e dell'apprendere (ill. 37).

Un *magister scholarum* sta nel mezzo della scena. Indossa un abito lungo fino ai piedi, le braccia spalancate coperte da maniche ampie. Il maestro afferra per i fianchi due uomini che si apprestano a fuggire terrorizzati. E nel loro tentativo di sottrarsi a qualcosa che li spaventa vanno a sbattere contro altri uomini, che a loro volta fuggono.

Insomma è una scena di panico in cui il sapiente, grazie alla sua calma cosciente, riesce ad arrestare il terrore degli sconvolti ignudi. Quindi Wiligelmo avverte che il sapere annulla la paura prodotta dai falsi miti, dalla superstizione elargita per controllare e indurre all'inerzia i semplici e i creduloni.

Rappresentata spesso nei capitelli del Duomo incontriamo l'immagine della sfinge di Tebe, una leonessa alata incrociata con una donna e un pesce, che a Modena ci appare tra le volute della vigna. Seguono su un capitello due altre sfingi di potente plasticità. Questo mostro era solito porre enigmi ai passanti: chi di loro non avesse saputo rispondere veniva da lei divorato.

Anche in un altro capitello assistiamo al dramma di due sfingi le cui code stanno per essere ingoiate dalla bocca di una maschera. È una maschera grottesca che indica un'allegoria: la satira che col suo sghignazzo libera dal terrore causato dalla superstizione. Una faccia vuota, come la Gorgone che veniva posta agli angoli dei templi attici per scacciare gli spiriti diabolici, più o meno le stesse che calzavano i buffoni del teatro di Aristofane.

Due altre maschere appaiono su un analogo capitello. Dalla loro bocca penzolano lingue che aumentano l'espressione buffonesca. Dietro le maschere si nascondono due uomini accovacciati che muovono le teste alla maniera dei bu-

rattinai. Le loro ginocchia e i piedi sono nascosti dietro una specie di panneggio a nastri.

Sempre a ribadire il concetto della risata che annienta ogni superstizione terrificante, incontriamo ancora, sistemato dentro il cerchio disegnato dalla vite, un mostro con testa di belva, corpo di pesce con zampe di leone e ali d'aquila. Lo strano animale è cavalcato da un uomo nudo, un giullare che con le braccia cinge il collo del mostro in atteggiamento quasi affettuoso, e con l'altra mano gioca agitando la coda da pesce. Sorprende la docilità con cui questo assurdo innesto di animali reagisce alla follia giocosa del giullare.

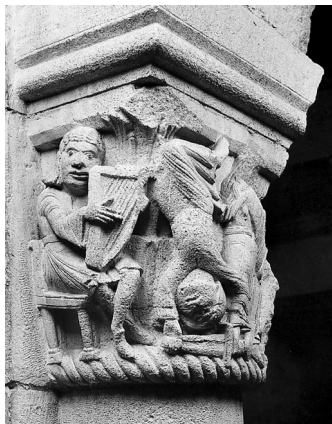
Ancora in clima di spettacolo, nell'interno del Duomo scopriamo acrobati che a testa in giù e gambe ripiegate all'insù eseguono i loro numeri: si tengono con le mani abbrancati alla cornice del bassorilievo. Chi osserva la scena si ritrova in basso, il che gli offre un'emozione simile a quella che gli spettatori ricevono stando nel *parterre* di un grande *chapeau* da circo.

La sequenza dell'esibizione spettacolare continua con un'altra acrobazia, questa volta eseguita da una donna, accompagnata dalla musica suonata da un virtuoso dell'arpa (ill. 38).

Nello stesso capitello vediamo un'immagine mutila, probabilmente quella di un domatore di leoni, tema che ritroviamo spesso nelle sculture del Medioevo. Infatti, lo stesso tema viene svolto in una pittura del VI secolo con un domatore che si esibisce accompagnato da un saltimbanco (Oviedo, San Miguel de Lillo).

Il discorso dei musici e dei danzatori trova il parallelo in un'altra pittura dove vediamo re Davide assistere allo spettacolo offertogli da giocolieri e danzatori (San Gallo, Biblioteca del Monastero).

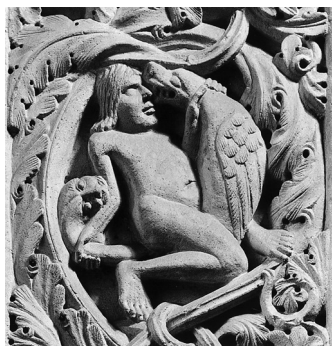
A questo punto ecco un capitello davvero inconsueto, specie per il carattere fantasmagorico delle sue figure (ill. 39). Alla base c'è un mostro dalla criniera riccioluta cavalcato da un personaggio che ci ricorda il teatro comico di Plauto e



38.



39.



40.



41.

delle *Atellane*. Dalla maschera che indossa indoviniamo che si tratta del famoso Bucco, o Boccalone, il pagliaccio dalla enorme bocca spalancata dalla quale pare vomiti fiumi di parole ridondanti e senza senso. Gli occhi sono spalancati in una perpetua meraviglia di se stesso.

Su un altro capitello c'è un unico personaggio che tro-neggia in mezzo ad alberi e rami fronzuti di un bosco; è vestito di pelli e foglie, calza una maschera diabolica con relative corna da capro. Si tratta del mostruoso *homo selvaticus*, ben conosciuto nella tradizione popolare della pianura padana: una specie di yeti, una maschera che si esprime in un grammelot animalesco, che è senz'altro all'origine della nascita di Arlecchino, uno Zanni osceno che al suo apparire in Francia, interpretato dal comico mantovano Tristano Martinelli, vestiva proprio un abito fatto di pellame e foglie alla maniera del grottesco personaggio del capitello.

E nel gioco grottesco esasperato non poteva mancare anche il lazzo osceno: nel solito cerchio di tralci d'uva, fra pampini e foglie, campeggia la scena del giullare intento a giocare una disputa erotica con un cigno (ill. 40). E quasi inutile sottolineare che si tratta della parodia rovesciata del mitico accoppiamento di Leda col cigno. Abbiamo detto rovesciata in quanto qui i ruoli sono capovolti: al posto di Leda c'è il buffone maschio, nudo e panciuto, il quale visibilmente eccitato s'accoppia con un cigno femmina che pare gradire l'approccio amoroso. Quasi a sottolineare l'osceno, il giullare serra nell'altra mano il collo di uno strano fallo con testa di uccello che gli sorte dal di dietro. A questo punto mettete pure in azione tutta la vostra scatenata fantasia erotica.

Ancora oggi negli spettacoli da circo si esibiscono ragazzini e ragazzine di giovanissima età. La loro possibilità di contorsionismo è avvantaggiata dalla duttilità del loro corpo: evidentemente anche nel Medioevo vigeva la stessa tradizione. E infatti vediamo una fanciulla, quasi una bambina, e un giovanetto implume esibirsi in un normale contorcimento.

Più spettacolare è il numero mostrato dal capitello detto dei danzatori acrobati (ill. 41): le mani di due *porteurs* premono sull'abaco a cornice del capitello, quasi fosse un cer-

chione rotante che, perciò, rende libera e accelerata la loro azione, come fossero dentro una giostra. I due sorreggono una bambina che s'appoggia alle loro braccia per farsi proiettare in aria in un più che probabile salto mortale e quindi ricadere di nuovo nella iniziale posizione eretta, trattenuta dai due compagni dell'équipe il cui roteare correndo non si arresta mai.

I ballerini con la loro straordinaria gestualità fanno quasi sentire il suono e il ritmo della musica che li accompagna nell'esercizio; non ci vuole neppure tanta fantasia per riuscire a percepire il battere dei tamburi e dei cembali, tanto è incisiva la loro danza.

Ancora due musici e poi smettiamo la sequenza degli «spettacolanti»; non vorremmo esagerare.

Il primo è un suonatore di corno; il fatto che sia nudo forse ci comunica qualche allegoria salace e tendenziosa, ma preferiamo astenerci e non rischiare. L'ultimo è un suonatore di strumento a corde con l'archetto, una miniviola; gli è appresso un uccello affascinato dalla sua musica che probabilmente canta con lui. Dobbiamo sottolineare che mai abbiamo trovato in una cattedrale tanta attenzione allo spettacolo e alla festosa esibizione di clown e saltimbanchi come nel Duomo di Modena.

Dal fogliame della vite del portale maggiore spunta invece un grifone che azzanna un grosso uccello rapace, forse un'aquila; il grifone è cavalcato da un personaggio che calza una calotta regale di foggia orientale e veste un abito ricco, con un gonnellone pieghettato. È indubbiamente un signore, forse un principe; azzardiamo si tratti addirittura di Alessandro Magno che cavalca il suo grifone (ill. 42).

Questo connubio ce lo suggerisce un racconto molto popolare intorno ai secoli XI-XII, che si ritrova effigiato nel mosaico pavimentale del Duomo di Otranto e in capitelli, bassorilievi e pitture di parecchi monumenti del Nord e del Sud.

Sempre nello stesso pergolato appare un leone che tenta uno strano approccio con un'aquila: più che una lotta sembra alludere al preludio di un amplesso amoroso. Lo Pseudo-Callistene, vissuto ad Alessandria nel IV secolo dopo Cristo, te-



stimonia che Alessandro Magno fra le sue stranezze aveva quella di far accoppiare animali diversi per ottenerne nuovi incredibili incroci. Il suo sogno era quello di riuscire a far ingravidare un'aquila da un leone per ottenerne un animale potente che potesse unire i requisiti di entrambi i rapaci, soprattutto munito di possenti zanne e grandi ali: un grifone appunto. A questo scopo ingaggiò abilissimi domatori di leoni e di aquile, ma costoro non riuscivano assolutamente a indurre al minimo vicendevole interesse erotico l'aquila femmina e il leone maschio. «Qui ci vuole l'incantamento!» si intromise urlando Alessandro il Macedone: «Musica e danze, con relative pantomime di amplessi amorosi! È l'unico modo per svegliare l'eros e la copula in queste bestie! Procuratemi musici e danzatori, maschi e femmine!» Ordinò che gli artisti fossero portati davanti a una grande gabbia dorata dove erano rinchiusi le due fiere. All'inizio l'aquila e il leone guardavano disinteressati l'esibizione dei mimi danzanti, ma quando le coppie, appoggiate da uno struggente canto d'amore, iniziarono a danzare e mimare i vari amplessi, espressi con realismo al limite dell'osceno, con contorcimenti, gemiti e lente acrobazie amatorie, ecco che le bestie cominciarono ad agitarsi e a rivolgersi l'un l'altra una appassionata tensione, proprio quella descritta dal bassorilievo in questione. Il leone si dimenava in piedi come un'odalisca, l'aquila svolazzava intorno sbattendo le ali come mantelli e avvolgendo il leone che sputacchiava penne a ogni amplesso. «C'ho addosso una voglia bestia!», starnazzava roca la regina degli uccelli. «Mi rotolerei come una scrofa addosso a te, bello zozzone... Ma perdio, puzzi come una fogna!» «Sarà bella la tua, di puzza... A parte che quelle tue piume che mi sventoli addosso riescono solo a farmi vomitare.»

Ma dagli e ridagli, i due animali, alla fine, si accoppiarono, con ruggiti e ululati di piacere. Da quella folle copula nacquero due uova di grifone. Mamma aquila covava come una grande chioccia; di lì a poco si spaccarono le uova e ne uscirono due cuccioli con tanto di ali e rostri. I due esemplari, appena sfornati, apparivano già abbastanza imponenti e terrificanti. Alessandro aveva un programma: crescerli in fretta e poi servirsene per farsi trasportare in volo più in alto possibile nel cielo. Madre aquila non poteva allattarli: come

le galline, le aquile non hanno zinne. Furono chiamate decine di nutrici con poppe gonfie di latte. Ma le donne erano terrorizzate, le più svenivano durante la poppata. Presto però le nutrici si adattarono: non provarono più orrore, anzi piano piano nacque in loro una certa tenerezza per quei piccoli mostri. Ninnavano e cantavano filastrocche per addormentarli.

I due grifoni crebbero oltre ogni previsione, ognuno sbatteva le sue quattro ali e si alzava in volo con grande facilità. Alessandro impose un largo giogo al collo dei due grifoni accostati, quindi vi appese al centro una grande cesta nella quale si sistemò comodo. Si era procurato due canne molto lunghe, sulle cui cime aveva infilzato un fegato di cavallo, che era cibo assai appetito dai grifoni, e da dentro la cesta le issò in alto, sopra le teste delle bestie, che allungarono golose il collo verso il malloppo di fegato, sbattendo le ali per raggiungerlo. La scena è raffigurata in una scultura che si trova sulla facciata del Duomo di Fidenza.

Così i due mostri volanti trasportarono su, sempre più su nel cielo, lo scaltro Alessandro. Ormai lo strano carriaggio aveva superato le cime dei monti più alti... Alessandro Magno scrutava l'orizzonte e ammirava le terre a lui ancora sconosciute... Fra sé commentava: «Splendide davvero, ma ne ho abbastanza di regni, territori, guerre e conquiste...»

«Certo... che vantaggio ne hai tratto, poi?!» gli fece eco una voce imponente.

«Chi è che mi parla?»

Alessandro si guardava intorno ma non vedeva nessuno.

La misteriosa voce continuava: «Ti capisco. E chi non si scoccerebbe di far massacrare il proprio esercito, solo per riuscire ad annientarne due o tre altri dei nemici?»

«Si può sapere chi mi parla?» urlava quasi isterico Alessandro.

«Noi» risposero all'unisono i due grifoni.

«Voi? Da chi avete appreso a parlare con voce e linguaggio da uomini?»

«Le nostre nutrici: da loro, col latte abbiamo succhiato anche le parole... Ad ogni modo, ti stavamo dicendo, caro imperatore: visto che ti sei scoccato ormai di conquistare terre, dopo averle insozzate di sangue, adesso t'è preso lo sfizio di conquistarti il cielo?!»

«No, veramente io ero solo curioso di vedere... di osservare dall'alto il mondo...»

«Taci, impostore» lo insultarono sempre all'unisono i due grifoni, «e tanto per cominciare tira giù quelle canne con quella schifezza di fegato che ci hai appeso!»

«Che schifezza? Non è il vostro cibo più appetito?»

«Macché, te l'abbiamo fatto credere... Il nostro cibo più appetito sono gli uomini.»

«Come?»

«Sì! Noi ci abbuffiamo solo di carne degli umani. E il prossimo pasto ce lo faremo con te! Ti spiace?»

Alessandro sbiancò in viso per lo spavento e, forse per la prima volta in vita sua, si sentì tremare: «Voi volete mangiarmi... divorare me che vi ho creatO?!»

«Hai ragione – risposero i grifoni – prima ci pare giusto che ti si permetta di terminare il tuo viaggio. Ti porteremo fin sulla Luna!»

Detto fatto, sbattendo le ali a un ritmo forsennato, i grifoni raggiunsero la Luna e planarono su una gran distesa di polvere. Venne subito loro incontro una processione vocante di strani esseri. Erano uomini e donne che assomigliavano a statue mutilate, alcuni erano senza testa, altri senza braccia... altri ancora col corpo divelto, squarciato, eppure si muovevano quasi senza impaccio.

«Ma chi sono? Chi li ha ridotti a 'sto modo?» domandò sconvolto Alessandro.

«Non li riconosci? In gran parte è opera tua e di altri magnifici conquistatori par tuo. Forse ti sei scordato di quante teste hai fatto mozzare? E quante donne squartare coi loro ragazzini?»

I tronconi d'uomini, quasi danzando, si fecero intorno ai tre e chi possedeva ancora una testa sputò in faccia ad Alessandro. Altri gli urinarono addosso.

«La visita è terminata!» urlarono all'unisono i due grifoni. Quindi, sghignazzando, sollevarono Alessandro e lo scaraventarono giù dalla Luna. L'imperatore rotolava nel vuoto, scomparendo ogni tanto fra le nuvole. Era talmente terrorizzato che non gli riusciva nemmeno di far sortire un gemito. La Terra gli veniva incontro a velocità incredibile... Alessandro stava già per schiantarsi al suolo, quando i due

grifoni lo raggiunsero e lo abbrancarono, evitando che si riducesse a una marmellata. Ma per tanto spavento ormai Alessandro era del tutto impazzito: gli occhi spalancati come di vetro, biassicava parole senza senso apparente, si muoveva a scatti, con fatica. Era ormai ridotto a un vecchio canuto.

Dov'era finito l'incedere possente e il magico sguardo del divino imperatore? A parte qualche suo fedele ufficiale, nessuno ormai riconosceva in quel relitto il grande Alessandro. Lo nascosero in una grotta dove visse come animale in gabbia sino alla fine dei suoi giorni.

Affinché l'impero non crollasse e non fosse invaso dai tanti nemici che Alessandro Magno si era creato con le sue guerre e invasioni, si dovette mentire e dire che era in piena salute. Si trovò un contadino che vagamente gli somigliava, non certo colto, ma furbo e abilissimo a recitare gesti e atteggiamenti dell'imperatore. Lo si mise in sella al cavallo regale e lo si fece sfilare per le città, per mostrare che l'impero aveva ancora il suo capo.

Ma il vero capo in realtà si era autodistrutto per le sue brame di dominio. Da quell'antro osservava quello che era stato il suo regno, e nei pochi sprazzi di lucidità che gli restavano meditava sul tragico errore d'aver confuso la conoscenza con il potere.

È inutile sottolineare che tutta la leggenda di Alessandro è stata ripresa e riproposta dagli artisti medievali non certo per fare sfoggio di cultura classica, ma per trasporre allegoricamente quella storia nel loro tempo e far sì che i loro concittadini si rendessero conto della terribile somiglianza di quel fanatico della guerra e delle stragi con gli imperatori contemporanei che si susseguivano al potere e traversavano in lungo e in largo l'Europa, distruggendo e falciando uomini e donne come fossero frumento da mietere.

La legge di Rotari, re longobardo del VII secolo, infliggeva pene durissime agli ipocriti menzogneri: «Guai a chi approfitta delle parole più subdole per truffare la fiducia degli onesti», recitava l'editto. L'odio per gli impostori rimase vivo nella piana del Po ancora per molti secoli nel Medioevo.

Ecco infatti nella Porta dei Principi del Duomo di Modena un uccello rapace che, dopo aver afferrato col suo

becco la lingua di un mentitore, gliela strappa con forza. L'aggredito è abbigliato con eleganza, esibisce la classica manica larga del benestante, salvo i piedi nudi, che sono obbligatori per mantenere l'equilibrio sui tralci della vite.

Un altro bassorilievo in bella vista sul fianco sud mostra la Verità che strappa la lingua al mendace. E affinché non sorgano equivoci, sulla lastra è ben evidente una didascalia che recita: «*Veridicus linguam fraudis de guttura stirpat*».

Purtroppo, alla fine dell'ultima guerra, una bomba lanciata da un aereo inglese distrusse in gran parte la lastra, cosicché oggi è quasi impossibile decifrarla. Per nostra fortuna abbiamo rintracciato una foto del bassorilievo scattata prima del conflitto. Vi si vede la Verità piegata verso l'ipocrita truffatore impugnando una pinza a tenaglia, oggi sparita. Ha afferrato la lingua dell'infame che sta sdraiato ai suoi piedi e strappa con forza: certo, una scena raccapricciante, specie per noi moderni civilizzati...

Per fortuna oggi non capita più di assistere a simili brutalità: le nostre leggi sono più che comprensive verso bugiardi, truffatori, giocolieri della falsa parola e dell'inganno. Anzi essi godono perfino di una certa immunità e nel contesto popolare le loro gesta truffaldine vengono guardate addirittura con simpatia, tanto che spesso i più spudorati raggiungono cariche elevate, al culmine della scala sociale. D'altra parte, se oggi si applicassero le leggi di Rotari sarebbe il disastro, tutta la macchina della giustizia salterebbe in aria, come colpita da un cataclisma. E assisteremmo perennemente a immagini come quella, illustrata da uno scultore francese nella cattedrale di Sainte-Foy, ovviamente anonimo, che vede imbroglioni impiccati, ladroni del patrimonio pubblico decapitati e truffatori messi al rogo mentre si strappa loro la lingua. Non preoccupatevi, queste sono scene dell'inferno: giustizia divina. Nessuno ci crede, specie i credenti.

E veniamo alle favole. Nel Medioevo e fino al Rinascimento il gusto per i racconti allegorici attraverso la favola era talmente vivo nella cultura popolare che in Italia per la prima edizione di un libro stampato fu scelta una raccolta di fiabe di Fedro, addirittura in volgare fiorentino.

Nel Duomo di Modena si trovano favole in gran nu-

mero: racconti tratti da bestiari antichi, a partire da quelli di Esopo fino alle storie provenienti dal *Roman du Renard*. Con una di queste ultime cominciamo a illustrare la serie delle «conte».

La prima è dedicata all'episodio del funerale della volpe (ill. 43).

La volpe vorrebbe papparsi un paio di galli grassi e freschi di pelo, ma i gallinacci se ne stanno alla larga e per di più, se aggrediti, danno beccate diritte negli occhi. Alla volpe non resta che ricorrere all'astuzia: in un campo trova delle rape rosse, le squarcia con cura fino a farne uscire abbondante sugo che pare sangue. Con quel colore Renard (la volpe) si tinge tutto il corpo e il muso, quindi inizia un lamento davvero struggente: «Muioio, oh disgraziato me! Son precipitato giù dalla rupe! Sono tutto uno squarcio, ridotto a un sanguinaccio... muioio!»

I due galli si affacciano da un ramo basso dell'albero. «Mi fa quasi pena», commenta uno di loro. «È proprio ridotto male, poveraccio!»

«Vi prego, fra poco sarò morto, non lasciate che il mio cadavere sia dilaniato dagli avvoltoi e dalle formiche. Sepellitemi in una tomba richiusa da una grossa pietra.»

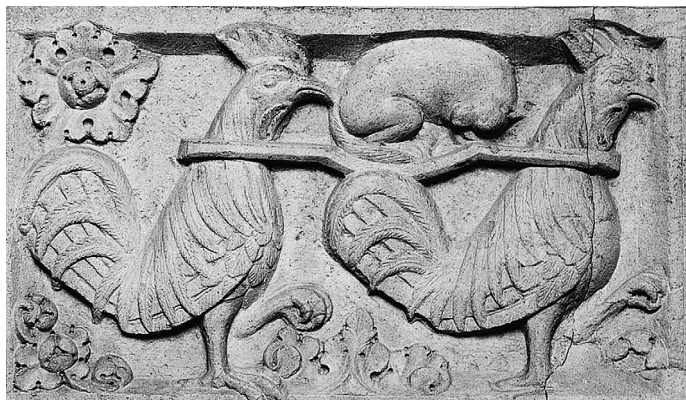
«Va bene», dicono i due galli in coro. «Appena avrai tirato le cuoia ti faremo un bel funerale e ti porteremo al camposanto!»

Ed ecco rappresentato, nel bassorilievo, il funerale con i due galli becchini che si sono inventati per il rito finale una specie di portantina. È inutile dire che appena il mesto corteo giunge al cimitero Renard risorge più rapido di Lazzaro e si divora i due galli che, bloccati come sono dalle stanghe fissate al loro collo, si ritrovano alla mercé della volpe che li sbrana, comodamente e senza fretta.

Morale: a qualsiasi animale o umano con la fama di furbo non concedere mai pietà né commozione. Se ti lasci andare, alla fine le esequie saranno per te: ti troverai seppellito, ma nel suo ventre.

Il secondo episodio narra del lupo e della gru (ill. 44).

Il lupo chiede aiuto alla gru, ma non riesce quasi a spic-



43.



44.

cicare parola: un osso appuntito dell'ultimo pasto gli si è conficcato in fondo alla glottide.

«Ti prego!» implora il lupo. «Sto soffocando! Salvami!»

«E che ci posso fare io?» taglia corto la gru.

«Ti giuro» insiste «non c'è trappola. Puoi ben verificare da te.»

Così dicendo il lupo spalanca le sue fauci. La gru osserva tenendosi a giusta distanza e ammette: «Eh sí! Ti sei proprio ingozzato malamente.»

«Toglimi tu quest'osso. Ti farò un regalo ricco e prezioso, se me lo cavi.»

«Va bene, ci sto!»

E, detto fatto, la gru immerge becco e testa fino a farli sparire dentro la gola dell'animale. Uno strappo secco e la gru scivola fuori dall'antro tenendo nel becco l'osso impertuno. Sputa l'osso e subito ricorda al lupo il suo impegno.

«Io ho fatto il mio lavoro, adesso tocca a te farmi il regalo!»

Ma il lupo, sinceramente stupito, quasi aggredisce l'uccello: «Sei veramente ingrata, gru. Due secondi fa la tua testa stava infilata nella mia gola, mi sarebbe bastato chiudere con forza le ganasce e ti avrei ingoiato il capo, compreso l'osso che avevi appena staccato. Non l'ho fatto e tu non mi hai detto nemmeno grazie, bestia irricoscente. Vattene, prima che ci ripensi e di te mi faccia uno spuntino!»

Commentare la morale di questo episodio è davvero superfluo, quindi passiamo al prossimo.

Un'altra favola è dedicata al leone e al basilisco, un animale mitico vissuto in epoca arcaica. Ma gli antichi, come Esopo, giurano sulla sua reale esistenza; non solo, lo descrivono con precisione: un mostro con becco grifagno, una criniera folta e ricca, ali poderose, artigli, e soprattutto un paio d'occhi dallo sguardo terrificante, anzi pietrificante, poiché il basilisco ha la facoltà con una sua sola sbirciata di pietrificare ogni creatura gli si ponga innanzi.

Il racconto inizia con la volpe che, fuggendo alla vista del mostro, quasi va a sbattere addosso al leone. «Che ti prende?» esclama il re delle bestie. «Scappa anche tu! C'è un basilisco!» «E chi sarà mai 'st'animale?» fa il leone.

«Come? Non lo conosci? È peggio di un drago, come ti guarda sei trasformato in pietra.» «Ma non diciamo frottole – sghignazza il leone –. Non esistono animali del genere.» «Ah no? Eccotene uno qui davanti a te.» Il leone si volta e si ritrova con quel mostro pennuto a pochi passi da lui. «Hai ragione: è davvero impressionante! Ma tu guarda che strani occhi, continuano a cambiare di colore. E luccicano, pure.» «Non guardarlo, per carità – gli consiglia la volpe –, tieni lo sguardo basso come faccio io.» «Da bravo, leone, dà retta al tuo amico qui, tieni giù lo sguardo», gli fa eco il basilisco. «Ma neanche per idea! Figurati se io, il leone, abbasso il muso davanti a 'sta schifezza d'animale. Lo sai o no che sono il re?» «Sì, ma so che anche i re possono trasformarsi in pietra.» E, detto fatto, wammmm!, dagli occhi del basilisco parte un lampo. Si sente un gran fracasso, come di sassi che rotolano, ed ecco all'istante il leone trasformato in pietra. Una bella pietra, devo dire, quasi un granito. «Mio Dio!» esclama la volpe, tenendo sempre lo sguardo basso. «Sei veramente un fenomeno! Ma ti capita spesso di pietrificare leoni?» «Non posso farne a meno... Ogni giorno incontro qualche leone, lui fa il gradasso, io lo faccio di pietra e poi lo vendo.» «Lo vendi?! A chi?» «Alle cattedrali, come questa! Capirai, con la richiesta che c'è... D'altronde, senza un leone di base, su che schiena puoi appoggiare le colonne che reggono i portali? Sono indispensabili. Per questo me li pagano bene, ci ho fatto tanti di quei quattrini!»

E, ora, di nuovo una favola che vede come protagonista la volpe e, attore di spalla e vittima, il nibbio, che se ne sta su un albero ben protetto. Alla base del tronco c'è la volpe che con voce roca ha intonato un lamento in pseudogregoriano: «Al jur de judisi venderà chi avrà fa i to' servisi. Anima mia che monti in çièl con fadiga per i pecàt che ghe insíga». «Ma che ti capita Renard?» chiede di lassù il nibbio: «Cos'è 'sta lagna da moribondo?» «L'hai detto... proprio da moribondo. Sto male, mi sono divorato una puzzola che aveva mangiato un porcino velenoso. Non arriverò a stasera...» «Oh poveraccio. In fondo mi spiace che tu vada crepando...» «Oh, a me no! Mi spiace solo andar di là con ad-

dosso tutti 'sti peccati!» e singhiozza. «Non mi dirai che ti sei scoperto un'anima?» «Certo! Se tengono "un'animaccia loro" avvocati e usurai, non vedo perché non dovrei tenerne una anch'io! E soffro come una bestia all'idea di non potermi confessare.» «Vuoi confessare i tuoi peccati?» «Sì, certo, sono molti e mi pesano... Purtroppo non c'è nessuno che mi voglia ascoltare... nemmeno un sagrestano. Oh, per favore... confessami tu.» «Io confessarti?» dice sorpreso il nibbio. «Mica son prete, io!» «Non serve esser preti, basta possedere un animo puro e un cuore onesto, come il tuo. Ti prego, ascolta i miei peccati... e poi dammi l'assoluzione.» «Mi stai a sfottere?» fa il nibbio. «E chi sfotte? Non ho mai parlato tanto seriamente. Pietà! Liberami dal peccato...» «E va bene, racconta pure, ti ascolto.»

La volpe si inginocchia sotto la pianta e inizia a biasciare qualcosa. Il nibbio la interrompe: «Scusa, ma non capisco una parola di quel che dici.» «Mica pretenderai che mi metta a urlare e a far sapere a tutti le mie colpe! Scendi un po' più in basso... di qualche ramo almeno.»

Il nibbio ubbidisce e si sistema sul primo ramo dell'albero. «Parla, ti ascolto, eccomi qua.» «Ho commesso peccati terribili, padre Nibbio. Ho ucciso piccoli uccelli implumi, anche della tua razza.» «Quando? Chi della mia razza?» «Non ho il coraggio di raccontarti... Mi pento, ma non ce la faccio.» «Forza, forza.» E così dicendo allunga il collo, perde l'equilibrio e cade di sotto, proprio fra le fauci della volpe che mormora: «Sii benedetta, anima mia!»

Proseguiamo con il leone e l'avvoltoio. Il leone si accorge che, proprio sopra la sua testa, appollaiato su un albero, c'è un avvoltoio. «Ehi tu, menagramo! – lo aggredisce il leone –. Che ci fai lassù?» «Aspetto che mi capiti qualche carogna da spizzicare.» «Mi dispiace, ma se speri che te ne procuri qualcuna io, oggi non è giornata. E dall'alba che vado intorno a cercare qualche animale da accoppiare, ma niente. Pare che siano emigrati tutti quanti. Ti conviene volare in una zona più abitata di selvaggina.» «Oh no, con 'sto caldo di spostarmi non me la sento.» «E allora fai come credi. Se preferisci digiunare!...» «No, io dico che arriverà il cadavere. Tutto sta nell'aver pazienza e aspettare.» «Bravo, illuso.

Mettitelo in testa: da solo il pasto non ti verrà mai in bocca.» «Attento! C'è un serpente, lì fra i tuoi piedi», gli urla l'avvoltoio. Il leone sbatte le zampe contro il suolo, come impazzito. Sul terreno non c'è neanche una lucertola, ma in verità, proprio lì sotto le pietre, c'è una tana di serpi che, spaventate da quello sbattere, escono sibilando e aggrediscono il leone beccandolo sul ventre e alla gola. Il leone zompa forsennato qua e là per toglierselo di dosso e infine crolla a terra con un ultimo lamentoso ruggito: «Maledizione! Sono morto!» E schiatta all'istante. L'avvoltoio commenta: «Che dicevo io? Basta aspettare. Un po' di pazienza e il pasto ti arriva da solo... ancora caldo fra i piedi!»

Passiamo alla prossima favola: il leone e la scimmia.

La scimmietta, forse un babbuino, interpreta la parte del pagliaccio scaltro; il leone, incontrando la scimmia che sta appesa per la coda su un ramo dell'albero, le offre di collaborare con lui nella caccia per mettere in trappola le prede.

Alla scimmia viene subito un'idea eccezionale: «Il maggior numero di animali erbivori si ritrova ogni giorno in riva al fiume, dove scende per abbeverarsi. A mia volta mi unirò a loro, sguizzerò un poco nell'acqua della riva, poi a un certo punto mi leverò di scatto e piena di sgomento griderò: "Il leone!" "Dove?" "Laggiù! Sta venendo lungo il fiume! Adesso si è nascosto tra le canne. Diamocela a gambe!" Così, sempre squittendo di spavento, me ne andrò verso le rocce dove s'apre uno stretto anfratto; mi ci infilerò correndo e griderò: "Di qui! Di qui! C'è una via d'uscita sicura!" Certamente qualcuno di loro mi verrà appresso».

«E io che faccio?» chiede il leone.

«Tu te ne starai in fondo al canale ad aspettare. Vedrai, di sicuro i fuggitivi ti arriveranno tra le grinfie senza dover correre.»

«Bella idea, scimmia! Mi piace. Se tutto va come da programma, ti darò metà del bottino.»

Detto fatto, i due soci si mettono al lavoro. La trappola funziona e alla fine ammazzano una gazzella e un piccolo maiale selvatico. Il leone dice: «Io mi carico la gazzella, tu il maialino. Andiamo a casa mia, nella mia caverna, e lì ci facciamo una bella scorpacciata.» «D'accordo.»

Attraversano il bosco e arrivano alla caverna. Il leone ci entra, la scimmia s'arresta un attimo sull'ingresso. Il leone dal di dentro grida: «Scimmia, che fai? Perché ti sei fermata lì?» «Ma... non so, c'è una cosa che non capisco... Qui sul terreno d'ingresso vedo un sacco di orme di animali che entrano, ma non vedo nessuna pedata che esca.» «Per forza! Qui nell'interno c'è un'altra sortita: è di lì che escono tutti. Vieni avanti tranquilla.» «Grazie, ma, ti dirò, le sortite alternative di servizio non mi piacciono molto, sono quasi sempre strette, anguste, e soprattutto non mi va di dovermi tramutare in merda per uscire!»

E qui termina la sequenza delle favole, anche se altre ce ne sono, rappresentate in capitelli e pilastri.

Deambuliamo, come dice Wiligelmo dopo il diluvio universale, cioè proseguiamo; e andando avanti incappiamo in un capitello davvero unico fra le sculture di tutti i tempi (ill. 45-46). Potremmo definirlo il più efficace manifesto per la pace mai prodotto. Nella parte frontale appaiono due guerrieri che si confrontano in battaglia. Entrambi calzano maglie di ferro, hanno il capo protetto da elmi con tanto di paranaso e menano pesanti fendenti che vengono bloccati da reciproci scudi. Dai lati, alle spalle dei forsennati combattenti, spuntano due donne, una per parte: entrambe impugnano una ramazza e sferrano «scopate» furibonde sulle schiene dei contendenti. Gli occhi e i volti delle donne esprimono rabbia e determinazione. E sembrano gridare: «Basta con 'ste guerre! Siamo stufe di scannamenti e massacri! Buttate le armi, ché poi finisce sempre che chi paga pesante siamo noi: vedove, orfane, violentate e in miseria coi nostri figli!»

A questo punto parliamo di uno dei maggiori scultori di tutto il Medioevo. Di lui non conosciamo il nome né la provenienza. Decine di ricercatori, studiosi insigni di tutto il mondo, si sono scervellati per anni nel tentativo di scoprirne l'origine, l'appartenenza a una scuola. Si sono fatte congetture al limite dell'azzardo, ma alla fine il vuoto è ricaduto sulle loro teste... e anche sulle nostre. Diremo di



45.



46.



47.



48.

più: un terrificante vuoto! A costo di apparire retorici, è il caso di chiamarlo *horror vacui*, come lo definivano gli antichi, il terrore del vuoto. E questa espressione calza perfettamente. Infatti tutte le creature di cui parleremo sembrano davvero venute dall'altro mondo, nel senso di antipodi, cioè dalla parte opposta del globo. Sì, esatto, poiché gli uomini del «Mille» avevano già superato l'idea della terra piatta, che restava una credenza per soli gonzi. I Greci e appresso loro gli Arabi avevano scritto secoli prima di questa realtà geografica. E spiegavano che l'impossibilità di comunicare con l'altra parte del globo era dovuta all'oceano immenso e invalicabile.

Cominciamo con un primo altorilievo che adorna una delle metope del Duomo di Modena (ill. 47-48). Il nostro eccezionale sconosciuto scultore infatti è detto il «Maestro delle Metope». Chiara Frugoni suggerisce che molto probabilmente l'autore di queste sculture si sia ispirato al *Liber monstrorum* (VIII-IX secolo) che, come tutti sanno, non significa «libro dei mostri», ma più precisamente «libro delle meraviglie».

Nel libro in questione si racconta di una ragazza trovata su una spiaggia dell'oceano. La fanciulla è riversa sulla rena: non è ancora entrata nell'età in cui sbocciano i seni. Di sicuro l'hanno buttata a riva le onde e le correnti del grande mare. L'autore del *Liber monstrorum* dà per certo che la fanciulla sia annegata. Ma il maestro che ha eseguito la scultura l'ha come resuscitata. Infatti la ragazza ci appare in vita: forse solo svenuta, tanto che con una mano s'aggrappa ancora a un arbusto che scende dalla roccia. È sdraiata sulla schiena, ma si regge con un braccio appoggiato all'antefissa e tiene le gambe ripiegate mentre i piedi puntano al suolo. I suoi lunghi capelli scendono fino a lambire le reni; gli abiti sembrano zuppi d'acqua e incollati al corpo. Per indicare senza dubbio alcuno che ci troviamo sul bagnasciuga il maestro ha collocato quasi addosso alla ragazza un ibis o una gru, classici trampolieri che ritroviamo spesso sulle spiagge di tutti i mari del Sud. Dall'altro lato una sfinge (il simbolo dell'enigma) rovescia il capo all'insù, verso l'alto, come se volesse indicare l'altra parte del globo da cui è venuta la misteriosa creatura.

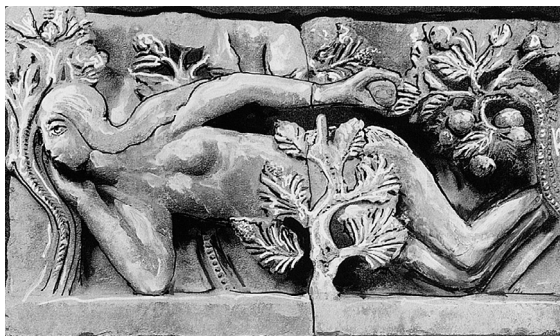
Se osserviamo la plasticità di questa opera, nel ritmo compositivo, nel modo di trattare i panneggi con quella specie di plissettato sottile ed elegante, ci troviamo immediatamente a pensare alla scultura arcaica greca, più precisamente alla nascita di Venere del V secolo nel *Trono Ludovisi*: infatti anche Afrodite viene, anzi nasce, dal mare, come la fanciulla degli antipodi. Le sue vesti sono egualmente incollate al corpo e producono entrambe la stessa struggente commozione. Ma dobbiamo davvero rivolgerci a questa sola scultura ellenistica per ritrovare una similitudine di stile e di gusto col nostro maestro di Modena? No, dandoci un po' da fare si scopre qualche altra opera; ma da contare sulle dita...

Ecco, abbastanza vicino a Modena, abbiamo trovato qualcosa che assomiglia al nostro capolavoro. Nel Duomo di Lodi, proprio sul portale, c'è Eva che appoggia tristemente il viso alla mano dal braccio ripiegato contro il petto (ill. 49). Anche le sue vesti appaiono fradicie, incollate al corpo; i capelli, pure madidi d'acqua, scivolano sulla spalla e lungo la schiena. Non parliamo poi del seno, che spunta dallo sguazzo prepotente e nudo. Una Eva che sorge dall'acqua? Eh sí, all'istante ci viene in mente il passo di una delle tante Bibbie apocrife in cui Eva viene convinta da Adamo a immergersi nell'Eufrate fino al collo e rimanerci in piedi ancorata a una pesante pietra per impedire che la corrente la porti a galleggiare. Dovrà restarci per parecchi giorni, chiedendo perdono a Dio per il peccato. L'acqua del fiume è gelida ed Eva rischia di morire assiderata. La cava di lí un angelo che la trascina all'asciutto; Eva s'asciuga e piange, inondandosi di lacrime. Sí, ci pare proprio quella stessa scena: è abbastanza simile lo stile dell'opera in questione. Davvero splendido! Fra l'altro è eseguita negli stessi anni, all'inizio del XII secolo.

Egualmente del XII secolo (1130) è una seconda scultura: un bassorilievo che si trova nella Cattedrale di Saint-Lazaire a Autun, in Francia (ill. 50). Ancora la protagonista è Eva, questa volta sdraiata quasi supina al suolo. Si regge a sua volta appoggiando il gomito sulla cornice del bassorilievo, e la mano accoglie il viso in un atteggiamento di incontenibile voluttà. Eva è nuda; sembra che i seni le stiano spuntando proprio nel momento in cui va staccando il



49.



50.

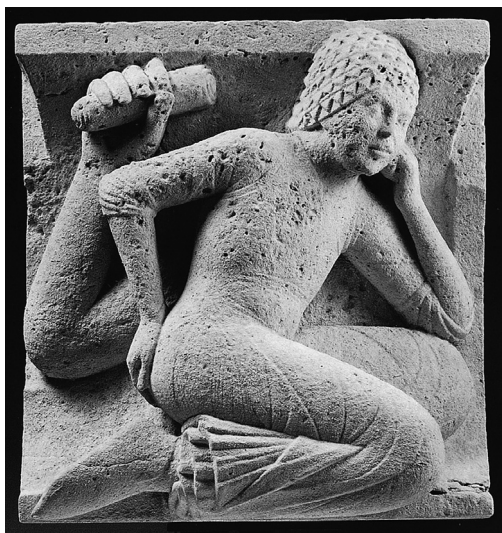
frutto proibito dall'albero. La coda del serpente le sfiora il piede e va sparendo nel fogliame per riapparire dall'altra parte a sfiorare il viso della donna.

Si tratta di un'altra opera straordinaria, anch'essa modernissima, che supera agilmente, come le altre, il linguaggio del Romanico per raggiungere gli artisti dell'Umanesimo.

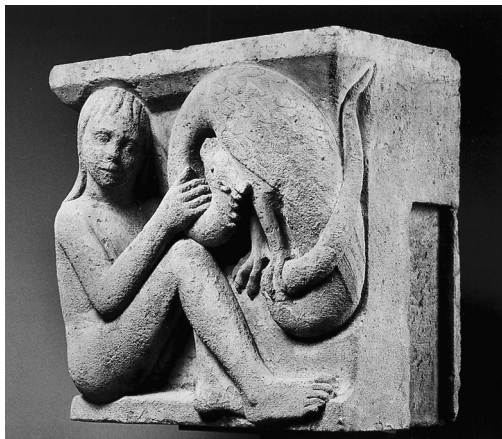
Bisogna anche sottolineare la presenza, in queste opere, di una sensualità assolutamente sconosciuta nelle sculture del periodo romanico che rappresentano personaggi femminili; mai abbiamo raccolto sensazioni di dolcezza e di eleganza a questo livello.

La stessa eleganza e dolcezza che incontriamo nella ragazza che se ne sta in ginocchio con un braccio ripiegato sul ginocchio sinistro e intanto la sua mano sostiene il viso, mentre l'altro braccio è proteso indietro fino ad appoggiare la mano sui glutei (ill. 51). Anche questa ragazza, come l'altra rappresentata riversa sulla spiaggia, è in età giovanissima: i seni non le sono ancora fioriti. Calza un copricapo leggero, come di maglia, di grazia raffinata; indossa un lungo abito che termina con un panneggio che s'allarga in uno sbuffo. Il tessuto della veste appare sottile, e impalpabili le pieghe che sottolineano la delicata plasticità del suo corpo. Dal fondo della pietra vediamo emergere un braccio di grandi dimensioni, la cui mano stringe un rotolo forse di pergamena. Non si riesce a capirne il significato allusivo; probabilmente quel rotolo potrebbe indicare una testimonianza scritta e indiscutibile. Ma quale? Il mistero continua, accompagnando queste magiche creature.

Nell'antefissa che segue è rappresentata un'adolescente, a sua volta assisa; come le altre creature del suo gruppo, tiene le gambe ripiegate verso il petto (ill. 52). Con sorprendente tranquillità stringe nelle mani il collo e la nuca di un piccolo drago col quale pare stia giocando, ma la sua espressione è di una serenità disarmante; guarda oltre il drago come fosse attratta da qualcosa che la distrae particolarmente. Insomma per la fanciulla giocare con un piccolo mostro dalle grinfie artigliate, che arrotola la lunga coda e che quasi certamente sputa fuoco, sembra cosa di tutti i giorni!



51.



52.

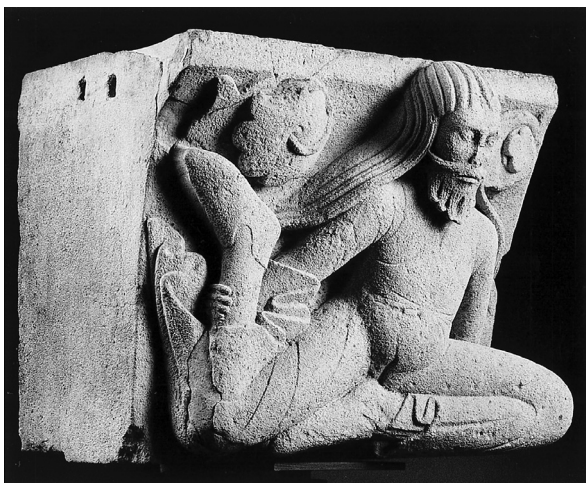
D'improvviso in un'altra metopa appare un uomo in posizione quasi da yoga (ill. 53); oltretutto ad aumentare la sensazione di qualcosa di esotico – diremmo orientale – in questo personaggio sono i lunghi capelli e la barba sormontata da larghi baffi propri di un santone indiano.

A questo proposito ci vengono in mente certe sculture di templi indù: specie il gioco dei panneggi ce lo ricorda moltissimo. Il santone, chiamiamolo così, o se preferite il guru, ha afferrato la caviglia della sua gamba destra ripiegata all'insù, mentre con tutto il corpo se ne sta accovacciato, seduto sull'altra gamba. L'abito e i capelli sembrano mossi dal vento, e soprattutto, se si osserva questa scultura dal basso, si ha la sensazione che il santone stia librando sospeso nell'aria, come trattenuto lassù dal vento.

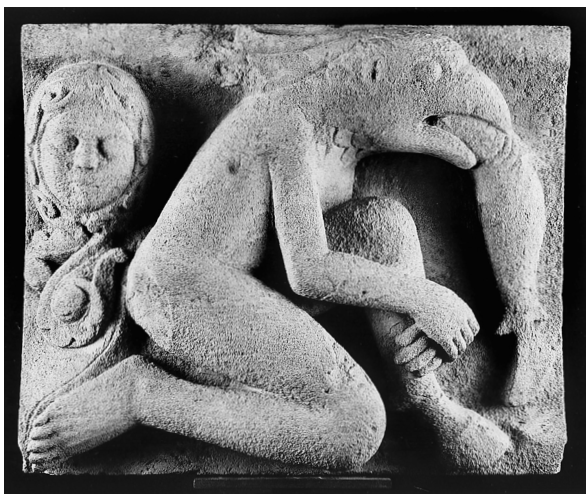
Ancora ripiegata su se stessa ecco un'altra figura (ill. 54). Un suo ginocchio sta appoggiato al suolo; l'altra gamba è flessa in modo che la coscia si addossi al petto e il piede a terra.

Ma se facciamo attenzione scopriamo che quello non è un piede, bensì uno zoccolo equino; l'altro piede invece è umano, ma non è umana la testa che al contrario svela un muso da animale, come di un grosso pesce, o un pennuto. Al collo si notano le squame e in bocca l'ittiofago tiene la testa di un altro pesce che penzola nell'aria, o forse nell'acqua: siamo proprio nel mondo dei mostri marini. Per concludere, a lato dell'uomo-pesce si nota una maschera femminile: ancora una volta riaffiora il teatro ad avvertirci che quello che ci appare è finzione, versione fantastica della realtà.

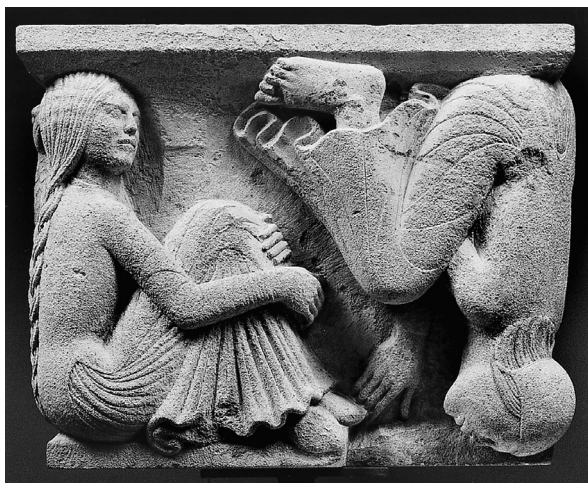
Di certo la prossima metopa è la più sconcertante e al tempo stesso carica di fascino (ill. 55-56). In questa grande pietra sono scolpite, o «cavate», come dicono gli scalpellatori, due figure di splendida fattura. Sul lato sinistro una giovane e delicata fanciulla dai lunghissimi capelli, raccolti in una treccia, se ne sta seduta per terra tenendo le gambe ripiegate, mentre le braccia avvolgono le gambe nella classica posa di chi stia godendo il fluttuare delle onde. L'espressione della ragazzina è davvero di beatitudine, di chi assapora l'odore e l'incanto del mare. Capovolta a testa in giù, come in un esercizio da funamboli, un'altra figura femminile sembra fare sfoggio



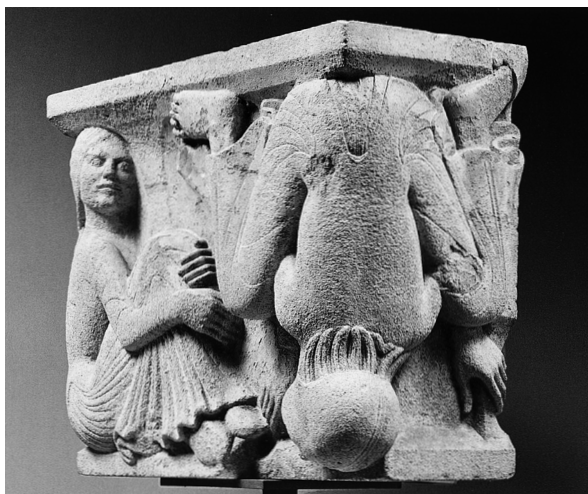
53.



54.



55.



56.

della propria abilità acrobatica. Qualche studioso ha definito questa creatura un giovane maschio per via della cuffia che tiene in capo. Ma la palese femminilità del suo corpo, e soprattutto la lunga veste che indossa, del tutto simile a quella della ragazza che le sta accanto, ci tolgono ogni dubbio, specie se osserviamo le figure ponendoci sull'angolo della metopa, dove ci appare in bella vista la schiena dell'acrobata: non si possono avere più dubbi, si tratta proprio di una fanciulla.

Ma se ci concentriamo un attimo nell'osservare, ci prende una strana sensazione: la figura capovolta ci dà un'impressione di grande leggerezza, aumentata soprattutto dal fatto che il suo capo non appoggia alla base, ma rimane sospeso nel vuoto, con le palme delle mani che si trovano a loro volta prive d'appoggio. Insomma la ragazza sembra levitare nell'aria, come se le piante dei suoi piedi fossero incollate all'abaco del soffitto. E come può succedere un ribaltamento simile? Evidentemente per il fatto che la gravità che determina il valore del suo peso è completamente capovolta; infatti questa fanciulla non risponde alle regole del nostro sistema, ma a quello opposto, cioè degli antipodi. Insomma è una creatura che proviene dall'altra faccia del pianeta.

Nell'angolo di sinistra un falco sta appollaiato su una base da trespolo. I suoi artigli abbrancano con forza l'appoggio. L'uccello se ne sta ritto, quasi annichilito da quella confusione di attrazioni opposte. Dentro questo pazzo ribaltamento delle regole, chi s'arrischia più a volare?

Affinché vi possiate rendere conto con maggiore chiarezza delle intenzioni del nostro grande Maestro delle Metope, vi proponiamo di osservare l'intero bassorilievo capovolto. All'istante ecco che si ribaltano davvero le regole della caduta dei gravi, definite da Galileo Galilei. La fanciulla di sinistra ora sta seduta, premendo sui glutei tutto il peso del suo corpo; al contrario l'altra, capovolta all'ingiù, sembra quasi incollata al soffitto. Attenti! Da un momento all'altro potrebbe staccarsi dall'alto e precipitare.

Ma torniamo coi piedi sulla terra, anzi... coi seni appoggiati al balcone. Infatti questo è ciò che ci propongono le ragazze di un altro capitello (ill. 57). Sembrano il commento a un'antica canzone siciliana del IX secolo, che fa:

A 'na fenèstra s'a spontào la luna
(la luna è evidentemente la sua ragazza)
Intrammezzo du' stiddi Diana
(tiene in viso due stelle della sera)
Su tanto lu bagliori che me dona
Pare lu lampo dilla tramuntàna
(è tanto il bagliore che mi dona,
pare il lampo silente della tramontana, il baleno).

In un analogo canto lombardo si allude anche alla primavera, la stagione in cui le ragazze, non solo nei tempi antichi, si propongono di affascinare i loro spasimanti, inondandoli di profumi e provocanti esposizioni di seni tondi, occhi languidi, per non dire delle bocche. Queste immagini mi fanno venire in mente un famoso dipinto di Picasso, che ha proprio per titolo *Le belle alla finestra*. Il quadro è tratto da un capolavoro di Goya, derivato a sua volta da un antico rito della tradizione popolare iberica. In entrambi i dipinti è palese questo gesto dell'affacciarsi ben oltre la cornice della finestra, come egualmente vediamo espresso con un impeto straordinario dalle nostre ragazze in fiore di mille anni fa!

Ma come diceva Albrecht Dürer, grande incisore tedesco, affascinato, anzi travolto dalle opere sublimi degli artisti italici antichi e suoi contemporanei, la bellezza, quando è profonda, non induce solo alla giocondità, ma spesso anche alla malinconia, compagna di ogni pensiero.

Un discorso analogo, a proposito di pensiero e di malinconico ragionamento, lo vediamo riproposto in questo straordinario bassorilievo, indubbiamente scolpito dallo stesso Maestro delle Metope (ill. 58). Due giovani dai capelli ricciuti se ne stanno assisi con un braccio allungato tra le gambe e l'altro ripiegato per reggere il capo: la classica posizione del riflettere. Come per Wiligelmo anche qui è chiara la profonda conoscenza dei classici da parte del nostro anonimo scultore, tant'è che subito ci viene in mente il *Torso del Belvedere*, che ha ispirato anche il famoso *Pensatore* di Rodin. Entrambi sono immersi in una profonda riflessione. Fra i due si sporge fortemente dal capitello un lupo possente e dalle fauci digrignanti.



57.



58.



59.

Come abbiamo ripetuto più volte, nelle sculture di questa cattedrale nessun personaggio è inserito con intento meramente decorativo: tutti rivestono un ruolo, tragico o grottesco ma sempre determinante. Qui, come già in altri capitelli e metope, il compito della bestia digrignante è quello di controllare, di impedire che con la riflessione si giunga alla ragione. Sarò un fissato, ma anche qui ritrovo una smaccata allusione ai nostri tempi!

E per chiudere in bellezza torniamo all'abside e alla facciata del Duomo: esaminiamo gli ultimi due capitelli, che ci presentano ognuno due uomini nudi, accovacciati agli angoli del pilastro (ill. 59). Si affacciano guardando in basso ed esprimono una evidente angoscia: sembrano presi dal terrore che produce il vuoto di sotto, tanto che si aggrappano disperatamente alla cornice dell'abaco che regge il capitello. È il classico *horror vacui* cui abbiamo già accennato al momento della presentazione dei personaggi provenienti dall'altro emisfero: il terrore del vuoto che coglie le creature che ci giungono dagli antipodi. Essi osservano per la prima volta di lassù noi, la nostra terra, la nostra vita. Ora noi ci troviamo in basso, sotto i capitelli, e vediamo loro nello scorcio che s'affacciano, quasi protesi fuori dal bordo.

L'impressione che proviamo è che quelle strane creature non siano tanto colpite dal terrore del vuoto, quanto piuttosto dal mondo che all'improvviso si ritrovano sotto gli occhi: siamo noi, è la nostra società che li impressiona e produce orrore. Ma non equivociamo: è una visione prospettica di mille anni fa quella che i visitatori degli antipodi osservano; il mondo medievale, con le sue infamità, violenze, ingiustizie, stragi, sfruttamento, ipocrisia: una orrenda condizione che noi attuali abitanti di questo pianeta – per carità – non conosciamo più da tempo! Democrazia, libertà, giustizia sono oggi il nostro vero essere di civiltà. O no?

Indice

I	<i>Introduzione</i>
3	Il Duomo di Modena
5	Le vicende storiche
17	Le sculture del Duomo

Finito di stampare nel luglio 2006 presso Grafica Veneta S.p.A.
Via Padova 2 - Trebaseleghe (PD)
Printed in Italy

