

**CETI RURALI, DONNE, BAMBINI, ANGELI E DIAVOLI
NELLE ARTI FIGURATIVE
DELL'ITALIA MERIDIONALE LONGOBARDA
NEI SECOLI X E XI**

In altri due articoli¹ ho esaminato la vita dei potenti e dei centri urbani attraverso l'esame delle fonti iconografiche dell'Italia meridionale longobarda nei secoli X e XI, ma essa, pur nella sua rilevanza, non è che un aspetto piuttosto secondario in un mondo essenzialmente rurale, « dove la terra è tutto »². Questo mondo è, purtroppo, poco presente nelle figurazioni; tuttavia le poche testimonianze che ci sono pervenute, ci consentono di fare alcune importanti considerazioni.

Rappresenta una svolta radicale dal punto di vista iconografico, e più generalmente artistico, ed anche nell'ambito di una storia degli atteggiamenti mentali, una scena dell'*Exultet* Pisa 2³, in cui l'immagine della « terra » (*tellus*) non è più resa, secondo l'iconografia tradizionale, come una figura simbolica femminile, che emerge col solo busto nudo dal suolo e allatta un serpente e un bue⁴, o da una donna riccamente vestita, che stringe tra le mani i fusti di due arboscelli in fiore⁵. Nella scena del rotulo pisano, invece, il tema è

¹ L. FUIANO, *Principi e nobiltà nelle arti figurative dell'Italia meridionale longobarda nei secoli X e XI*, in « Archivio storico pugliese », XXXIII (1980), pp. 109 sgg.; Id., *La vita nei centri urbani nelle arti figurative dell'Italia meridionale longobarda nei secoli X e XI*, in « Archivio storico pugliese », XXXIV (1981), 1, pp. 55-73.

² J. LE GOFF, *La civiltà dell'Occidente medievale*, trad. di A. Menitoni, Torino, 1981, p. 8.

³ M. AVERY, *The Exultet rolls of South Italy*, Princeton-London, 1936, tav. LXXXIX, 15.

⁴ *Exultet* Vat. Lat. 9820, in AVERY, *op. cit.*, tav. CXXXIX, 8 etc.

⁵ *Exultet* Bari 1, in AVERY, *op. cit.*, tav. VI, 4.

illustrato secondo la nuova iconografia dei mesi, cioè attraverso le occupazioni stagionali dei contadini.

Questa innovazione è significativa non solo in quanto spia della promozione ideologica del lavoro, ma anche perché attesta lo sviluppo economico delle campagne fra il X e l'XI secolo e testimonia nello stesso tempo l'attenzione degli artisti ai fenomeni economico-sociali e l'eco profonda che questi hanno nella cultura figurativa. Il miniatore ha qui disegnato un contadino, che miete il grano col falchetto, mentre un altro lo batte con l'apposito attrezzo. Accanto a questa la scena della vendemmia: due uomini recidono l'uva da una pianta ad alto fusto, mentre un asino attende che sia riempita la cesta, che porta sulla groppa, per avviarsi verso i pigiatoi; infine la raccolta della legna, di cui un uomo trasporta una fascina sulle spalle.

Sono, questi, i prodotti primari che la terra fornisce all'uomo: innanzi tutto il pane e il vino, elementi fondamentali non solo della sua alimentazione quotidiana e materiale, ma anche, nella liturgia cristiana, nutrimento simbolico della sua vita spirituale; poi il legno, di cui è costruita la sua casa e che gli permette di riscaldarsi quando l'inverno, il grande nemico dei poveri, intirizzisce le membra. Le figurette sono vivacemente caratterizzate dai tratti a volte quasi caricaturali dei volti, col naso adunco e il mento sporgente, dagli atteggiamenti dinamici e dalla resa realistica così accentuata nell'uomo curvo sotto il peso della legna. L'artista avverte la necessità di rendere i personaggi vivi attraverso la mimica, come possiamo vedere nella figura isolata in alto, che non ha alcuna funzione precisa.

A proposito dell'importanza del legno possiamo ricordare una altra raffigurazione⁶, con due uomini seduti accanto ad un fuoco vivace, verso il quale tendono i piedi nudi. Uno di loro è seduto su di uno sgabello basso a tre gambe, l'altro si direbbe un pastore dalla mantellina con cappuccio, che porta e che sembra un vello di capra. L'uomo col vello richiama i due pastori, pure coperti da un indumento del genere, rappresentati nella scena della natività degli *Exultet Pisa 2 e Montecassino* 1⁷ e rivela la presenza di pastori indigeni nella zona montuosa cassinese. La pastorizia sarebbe così una delle attività economiche della regione, tra le quali certo domina, come ovunque, l'agricoltura.

⁶ Ms. Cass. 132, lib. XI, cap. XVIII, *De pruna*, p. 291.

⁷ Quest'ultimo della metà del sec. XI.

Il lavoro dei campi ci viene presentato in tre miniature del codice cassinese 132, interessantissime anche perché documenti fondamentali delle tecniche e degli strumenti agricoli del medioevo. Infatti vi sono rappresentati due diversi tipi di aratro⁸. Il più semplice⁹, che è disegnato nella miniatura illustrante il capitolo « De cultura agrorum », è piuttosto rudimentale e quasi certamente veniva costruito dai contadini stessi. Esso è rappresentato come un grosso bastone da scavo, costituito da un timone corto, agganciato mediante un cavicchio ad una stegola, fissata perpendicolarmente al ceppo. All'estremità anteriore di quest'ultimo è applicato il corpo lavorante, cioè il vomere, che consiste in un corno, rivestito in ferro o di legno semplicemente temprato a fuoco, che non rovescia le zolle e, più che spaccare la terra, la smuove superficialmente, lasciando tra i solchi una striscia di terra non lavorata: è necessaria perciò l'aratura incrociata, che comporta la caratteristica forma quadrata dei campi.

Questo tipo di aratro era adatto alle terre dell'Europa mediterranea, asciutte e friabili; anzi anche qui si rivela insufficiente se il contadino, come vediamo nella figura, era costretto ogni tanto a premere col piede sul ceppo per ottenere una penetrazione più profonda nel terreno. All'aratro è aggogata una coppia di buoi che l'uomo, vestito di una tunica corta, sopra il ginocchio, incita con la sferza.

L'altro aratro riprodotto¹⁰, leggermente più complesso, rappresenta già un progresso rispetto al precedente: presenta un timone più lungo che, articolandosi forse intorno ad una cerniera, si prolunga fino a conficcarsi nel ceppo, accanto alla stegola. Due pezzi di legno mobili, l'uno fissato alla stegola, l'altro al timone, permettevano all'agricoltore di regolare la linea del tiro e l'angolazione del vomere in modo da ottenere una maggiore profondità del solco. Anche questo aratro è tirato da una coppia di buoi, a differenza di quanto avveniva nell'Europa settentrionale, dove l'aratro pesante a ruote, la « carruca », veniva tirato dal cavallo, aggogato col nuovo collare a spalla, grazie al quale l'animale poteva tirare un peso superiore

⁸ Cfr. A. LIZIER, *L'economia rurale dell'età prenormanna nell'Italia meridionale*, Palermo, 197, p. 111-12.

⁹ Ms. Cass. 132, lib. XIX, cap. I, *De cultura agrorum*, p. 451.

¹⁰ Ms. Cass. 132, lib. X, cap. I, *De temporibus*, p. 253.

di quattro o cinque volte quello che gli era possibile col collare a gola¹¹.

L'importante ruolo giocato da queste innovazioni tecnologiche è stato sottolineato dal White, il quale chiarisce il valore rivoluzionario, che esse ebbero nella modificazione della struttura economico-sociale, oltre che per lo sviluppo psichico dell'uomo medievale¹². Questi mutamenti fondamentali sono invece assenti nell'area mediterranea, dove l'aratro semplice raffigurato nel codice cassinese 132 è stato usato fino a non molti anni fa. Ciò spiega anche l'immobilismo tipico, la staticità, che hanno caratterizzato questo mondo rurale per secoli, il conservatorismo e l'individualismo tipici dei contadini meridionali rispetto a quelli settentrionali, i quali proprio in seguito alle innovazioni tecnologiche sviluppavano nuove forme di vita associata¹³.

L'aratura veniva comunque completata con la spaccatura a mano delle zolle e rimuovendo la terra con la zappa, come vediamo in una delle figure citate ed anche in una terza miniatura¹⁴. In questa sono rappresentati due bifolchi a piedi nudi, mentre lavorano la terra con un attrezzo, che il Lizier¹⁵ identifica con una zappa, costituito da un bastone di legno infisso in un pezzo di ferro in forma di trapezio allungato.

Le altre occupazioni, di cui il miniatore si serve per rappresentare le stagioni dell'anno, sono la mietitura e la vendemmia, che richiamano la scena della « Tellus » nell'*Exultet* Pisa 2. L'estate è simboleggiata da un uomo che recide le spighe col falchetto¹⁶; a lui si affianca il contadino che vendemmia. Nella prima scena questi appare arrampicato sulla vite (rappresentata come se fosse un albero, ma si tratta evidentemente del tipo, che ancora oggi si coltiva nella zona del Volturno appoggiando le piante agli alberi di pioppo, tra cui formano alti filari), mentre, a piedi scalzi, riempie l'alto cesto

¹¹ Per l'importanza del nuovo modo di attaccare il cavallo, cfr. M. BLOCH, *Lavoro e tecnica nel medioevo*, Bari, 1959, pp. 191-92.

¹² L. WHITE JR., *Medieval religion and technology*, Berkeley-Los Angeles-London, 1978, p. 142 sgg.

¹³ WHITE, *op. cit.*, pp. 143 sgg.

¹⁴ Ms. Cass. 132, lib. XIX, cap. I, *De cultura agrorum*, p. 451; lib. X, cap. XI, *De vicissitudinibus temporum*, p. 266.

¹⁵ LIZIER, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶ Ms. Cass. 132, lib. X, *De vicissitudinibus temporum*, p. 253, 266.

di vimini appeso ad un gancio, che egli regge con la mano¹⁷. Nell'altra illustrazione, invece¹⁸, è raffigurato un uomo con un cesto di vimini intrecciato, colmo di grappoli, nella mano destra, mentre sostiene con la sinistra un'anfora, posta sulla spalla destra.

Un'immagine della vendemmia simile alla prima compare nella miniatura del capitolo « De cultura agrorum » del codice cassinese 132¹⁹, dove vediamo, un uomo che taglia i grappoli della vite con una roncola. Questi non porta calzature e indossa una tunica corta un po' arrotolata intorno alla vita, in modo da lasciargli nude le gambe. Nella stessa scena è rappresentato anche un uomo con la barba e babucce ai piedi, che pota un albero con una grossa roncola.

L'unica stagione a non essere raffigurata nella forma di un lavoro stagionale è la primavera. È infatti personificata, nella miniatura a pagina 253 del codice cassinese 132, da una donna che stringe nelle mani due ramoscelli fioriti, sul modello della « Tellus » nell'*Exultet* barese 1; in quella a pagina 266 dello stesso codice, da un uomo, pure con frasche verdi in mano. L'iconografia diversa, rispetto alle altre stagioni, si spiega forse col fatto che, nella categoria del tempo rurale, la primavera era una stagione morta in quanto evidentemente non erano praticate coltivazioni — o, se lo erano, queste avevano scarsa importanza —, che dessero frutti in primavera, né in questa stagione la terra veniva lavorata ulteriormente.

Il nuovo modo di rappresentare la terra e le stagioni dell'anno attraverso il lavoro degli uomini è indice anche di un diverso rapporto dell'uomo con la natura. Questa non è più considerata, come nelle primitive religioni animistiche, dimora di esseri divini, che l'uomo può offendere o disturbare con la sua opera, né l'uomo si sente più parte integrante di quella natura, che gli assicura la sussistenza. Egli, invece, ora, grazie al suo lavoro e agli attrezzi che ha costruito, sente di dominarla, imponendole trasformazioni radicali e il ritmo del suo tempo lavorativo. Le occupazioni esprimono appunto questo dominio temporale, in un mondo dove protagonista e soggetto di storia non sono già più solo il divino o le forze naturali, ma l'uomo stesso.

¹⁷ Ms. Cass. 132, p. 253. Per il modo di coltura della vite nel medioevo, cfr. E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, 1972, pp. 95-97.

¹⁸ Ms. Cass. 132, p. 266.

¹⁹ P. 451.



Fig. 1 - Ms. Cass. 132, libro X, cap. I, *De temporibus*, p. 253.

Tutte queste scene hanno in comune una fresca vitalità ed una gioiosa adesione alla vita dei campi. La resa degli attrezzi, i gesti sicuri dei contadini, le loro posizioni a volte spontaneamente scomposte denotano un'acuta osservazione della realtà rurale da parte del miniatore e attestano il rinnovato interesse per la vita materiale.

Un'attività che, pur non essendo agricola, rientra tuttavia nel paesaggio rurale, è l'apicoltura. Questa è documentata nei rotuli di *Exultet* in riferimento ad un passo del Preconio, in cui si esaltano le api quale esempio di animali laboriosi, esenti dai bassi istinti della carne e simbolo, pertanto, della verginità di Maria.

Non è, dunque, il testo a suggerire l'introduzione nell'iconografia dei rotuli di un episodio di apicoltura, ma l'artista stesso che, di sua iniziativa, prende spunto dal tema per inserirvi una scena di vita, gioiosamente rivissuta.

È nell'*Exultet* barese dei primi anni del Mille che compare la prima scena di apicoltura: precedentemente, infatti, il tema era

limitato alla rappresentazione di qualche ape ronzante e di rozzi alveari. La spinta a questa innovazione iconografica sarà da porre anche in relazione con i mutamenti di una società che, ancora rigidamente gerarchica, assiste alla lenta ascesa delle classi subalterne²⁰, non più maggioranza silenziosa e ignorata, ma finalmente considerata nel suo ruolo di forza economica fondamentale e come tale soggetto di rappresentazioni artistiche.

Nell'*Exultet* di Bari ci viene presentata una delle fasi dell'apicoltura, cioè la raccolta dei favi e del miele²¹. L'episodio, dal sapore veristico e vagamente pervaso di reminiscenze virgiliane, molto movimentato e accuratamente descritto, mostra tre contadini, che si apprestano a raccogliere il miele in casse. Si rivela, nei loro gesti sicuri e nell'attrezzatura di cui dispongono, una tecnica precisa e sperimentata, alla quale si rifà, per esempio, l'espedito di battere su di un peltro per indurre gli insetti a raggrupparsi sull'albero. Uno degli apicoltori è di età avanzata e, se l'artista lo ha inserito nella scena, non doveva essere cosa eccezionale, anzi, del tutto ordinaria e naturale che almeno i poveri lavorassero fino a tarda età, finché il fisico e la salute lo permettevano.

Questa scena non è isolata: si riallaccia ad essa un altro episodio di apicoltura, pure rappresentato in un *Exultet* e dunque originario del medesimo concorso di circostanze²².

Qui vediamo un uomo che porta una fiaccola accesa, probabilmente per allontanare le api col calore o anche per affumicare l'alveare affinché gli insetti ne fuoriescano. Egli estrae il miele dall'alveare a forma di cesta quadrangolare disegnata a reticolato per dare l'impressione dei favi. Due personaggi, alle sue spalle, lo osservano, mentre un terzo, col capo coperto da turbante, offre il miele in una coppetta d'oro ad un signore assiso sul faldistorio.

La scena ci mostra, oltre alla tecnica della fiaccola, il percorso del prodotto, in un'unica sequenza spazio-temporale: il miele infatti viene prelevato, esaminato e quindi presentato al proprietario dal

²⁰ Quest'affermazione si fa forte anche di un'altra argomentazione, e cioè dell'innegabile influenza bizantina a Bari, che avrebbe dovuto suggerire una scelta iconografica diversa, del tipo di quella della scena parallela nell'*Exultet* Vat. Lat. 9820, di carattere simbolico e decorativo: cfr. J. WETTSTEIN, *S. Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève, 1960, p. 139.

²¹ Cfr. AVERY, *op. cit.*, tav. IX, 9.

²² *Exultet* Pisa 2, in AVERY, *op. cit.*, tav. XCIV, 24.

capo degli operai. Ancora una volta un mutamento nell'iconografia ci mette di fronte ad una realtà sociale; in questo caso, quella che si può chiamare una catena economica: il prodotto passa infatti dal produttore diretto (la forza operaia) al padrone (la classe dominante), che sarà l'unico ad usufruirne.

Richiama, sia pure in tono minore, la vivacità ed il realismo della parallela scena dell'*Exultet* barese l'immagine dell'*Exultet* di Mirabella²³, nella quale sono rappresentati due uomini, circondati da api ronzanti, mentre stanno estraendo il miele e i favi da alveari colmi e simili a tronchi sovrapposti. Al centro della scena vi è un albero in fiore, reso abbastanza naturalisticamente, anche se con virtuosismi grafici, su cui posano le api. In alto è disegnato uno sciame, guidato dall'ape regina.

Soggetto di queste scene non è più la presunta verginità delle api, ma il lavoro umano, in questo caso l'apicoltura: un'attività, che aveva certo una larga diffusione, data la probabile diversa provenienza dei tre *Exultet*. Il miele, si sa, era un prodotto di lusso e particolarmente prezioso in un'epoca in cui non esisteva lo zucchero, molto apprezzato mescolato al vino, di cui addolciva il sapore acre, conseguenza di una non ancora perfezionata tecnica di lavorazione e conservazione. Naturalmente, come tutte le cose pregiate, era destinato ai signori, di cui arricchiva la tavola, e il miniatore dell'*Exultet* Pisa 2 lo mette in evidenza come un fatto naturale, consono all'ordine delle cose.

Le testimonianze pervenuteci, attraverso le arti figurative di questo mondo contadino meridionale, nell'arco temporale da noi esaminato, sono limitate a pochi altri temi, tra cui una serie di edifici rustici, che l'Amelli chiama « pagliaie »²⁴. Uno di questi sembra costituito di vimini intrecciati; un altro è costruito con assi di legno e coperto da un tetto di tegole; l'ultimo infine pare una semplice tenda. Si tratta probabilmente degli edifici, che circondavano i casolari rustici e che avevano funzioni di deposito del fieno e degli attrezzi o di ricovero per gli animali, o forse essere, specie la capanna in legno, la misera casupola di un contadino.

I contadini, di corporatura piuttosto tozza, con le robuste gambe nude, lavoravano il più delle volte scalzi, con i piedi tra le zolle.

²³ *Exultet* Mirabella 1, in AVERY, *op. cit.*, tav. LIX, 7.

²⁴ A. AMELLI, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medievale di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896, p. XII.

In fondo questo, nonostante le ingiustizie, la fame, la violenza, è un mondo ancora a misura d'uomo: nel rapporto con i propri simili, con la natura, ed anche con gli attrezzi di lavoro, dei quali l'uomo non è ancora schiavo²⁵.

Le vesti di questi bifolchi non sono diverse da quelle del popolino delle città, a conferma dello stretto legame città-campagna, dell'osmosi continua tra il centro urbano e il suo contado.

2. L'universo medievale è tuttavia popolato da molte altre creature, alle quale finora non è stato dedicato che qualche accenno.

Fra queste, in primo luogo i bimbi, che animano con la loro presenza il *Benedizionale* di Bari (di un ventennio posteriore all'*Exultet* Bari 1²⁶), in particolare le scene della processione verso il fonte battesimale e poi quella dell'immersione del cero nella fonte²⁷, « dal fare discontinuo vivacissimo »²⁸.

Vi sono raffigurati uomini e donne, abbigliati più o meno semplicemente: fra gli uomini ve n'è uno solo vestito con qualche ricercatezza, e cioè con una tunica da bordo decorato e copricapo a basco, pure ornato di fregi; le donne sono quasi tutte a capo coperto, alla maniera bizantina. Fra questi si agita una piccola popolazione di bimbi gesticolanti, passati di braccia in braccia, portati a cavalcioni sulle spalle o saldamente afferrati per il polso a frenarne la vivacità²⁹. Tra i piccoli ve n'è uno, cavalcioni ad un monaco, che si balocca con un gingillo: un gioco per bambini, evidentemente, forse un sonaglio. Il mondo infantile viene qui colto in tutta la sua vivacità e giocondità, che si manifestano anche nelle cerimonie sacre, di cui certo i fanciulli non sono in grado di comprendere la solennità. Inoltre la mescolanza di chierici e laici, il bimbo sulle spalle del monaco, o

²⁵ Persino la guerra ha una dimensione umana (se questa definizione può essere applicata ad una cosa tanto terribile): combattuta tra uomini, a corpo a corpo, contando solo sulla forza dei propri muscoli, è ancora espressione di una legge della natura inevitabile, la legge del più forte, che comporta la selezione naturale.

²⁶ Cfr. C. BABUDRI, *L'Exultet di Bari del sec. XI*, in « Archivio storico pugliese », X (1957), p. 25. Queste scene del *Benedizionale* si riallacciano a quelle parallele del *Benedizionale* casanatense per l'animazione, che evidentemente era tipica della cerimonia e per la caratterizzazione dei personaggi.

²⁷ AVERY, *op. cit.*, tav. XIII, 2, e XIV, 3.

²⁸ M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, 1956, p. 11.

²⁹ AVERY, *op. cit.*, tav. XIII, 2.

tenuto per mano dal prete, sembrano attestare un contatto diretto, quotidiano e familiare, tra popolo e basso clero o monaci.

La cerimonia liturgica si arricchisce così di notazioni tratte dalla vita quotidiana, il cui ricordo non viene mai a mancare anche in questi testi religiosi.

Accanto ai bimbi le loro madri, e con esse ancora una figura trascurata nel medioevo, quella della donna.

Alla donna nel medioevo sono assegnate delle funzioni ben precise: una funzione economica, cioè quella di produttrice di tessuti, che noi riscontriamo nel codice cassinese 132³⁰, dove, nella miniatura che accompagna il capitolo « De Gyneceo », vediamo appunto due donne confinate nelle loro stanze, intente l'una a tessere su un grosso telaio, l'altra a filare. Le loro vesti ne rivelano l'appartenenza ad una classe per lo meno agiata. L'altra funzione è essenzialmente sociale in quanto la donna svolge il ruolo di madre, cioè fattrice e allevatrice di figli, e moglie, cioè « appendice » dell'uomo. È lo stesso Rabano Mauro a chiarire le funzioni della donna-moglie, che non subiranno modifiche nei secoli successivi. Nella sua *Enciclopedia* si legge infatti: « Per tre motivi una donna è presa in moglie: il primo è il motivo della prole, di cui si legge nel *Genesi* (e li benedisse dicendo: crescete e moltiplicatevi); il secondo è il motivo dell'aiuto, di cui si dice nel *Genesi* (non è bene che l'uomo sia solo; facciamogli un aiuto simile); il terzo è il motivo dell'incontinenza, per cui l'apostolo dice: chi non riesce ad essere continente, si sposi »³¹.

Le illustrazioni ci mostrano la donna in una condizione ancora più umiliante di quella prospettata dal *Genesi*, che ha l'attenuante di risalire a mille anni prima di Cristo, e cioè quella di oggetto, proprietà esclusiva dell'uomo. È l'impressione che si ha osservando una miniatura dello stesso codice cassinese³², in cui appaiono due coniugi: l'uomo ha nella destra un bastone, porta la barba e indossa una tunica corta, e con la sinistra afferra vigorosamente il polso della sua donna, che lo segue docilmente, abbigliata con una lunga veste e un ornamento gigliato sui capelli. Confermano il rapporto autoritario fra i due altri particolari: l'espressione severa, un po' dura del marito, il quale impugna il bastone con atteggiamento imperativo, il volto sorridente e dolce della sposa.

³⁰ Lib. XIV, cap. XXV, p. 364.

³¹ Cod. Cass. 132, lib. VII, cap. V, *De conjugis*, p. 162.

La stessa atmosfera tra i due sessi la riscontriamo pure in una altra figurazione con tre personaggi maschili e tre femminili: gli uomini con la barba, simbolo della virilità, impugnano un bastone e sono caratterizzati dall'espressione autoritaria, sottolineata dalla posizione avanzata di una gamba rispetto all'altra. Le donne, invece, sono leggermente arretrate rispetto alle figure maschili e, di esse, una tiene le braccia protese, le altre due incrociate sul petto in atto di sottomissione³³.

Queste immagini corrispondono ad una concezione gerarchica della società, e della famiglia, quindi, che emerge anche altrove: ad esempio, in una miniatura raffigurante padre e figli³⁴. Il primo è seduto su di un seggio sopraelevato, indossa una veste lunga ed un mantello con la fibula gigliata, e impugna un bastone; davanti a lui, in piedi, quattro figli già adulti, con le braccia incrociate sul petto in segno di rispetto.

Significativa in tal senso è anche la rappresentazione delle sei età dell'uomo: l'infanzia, la puerizia, l'adolescenza, la giovinezza, la maturità e la vecchiaia³⁵. Il neonato è disegnato avvolto in fasce, il bimbo nudo, l'adolescente vestito di tunica corta sopra al ginocchio, tunica che si allunga col crescere degli anni e quindi col maggior grado di dignità, visto che quella del giovane già arriva sotto il ginocchio, mentre le vesti dell'uomo maturo e del vecchio toccano le caviglie. Tutti i personaggi, dai volti caratterizzati, si volgono verso il più anziano, tranne il giovane, che guarda verso i più piccoli e fa un gesto di scongiuro. L'anziano è rappresentato con capelli lunghi bianchi e barba, di statura più alta degli altri, il che è già indicativo del suo maggior prestigio nell'ambito della famiglia; porta la mano destra al lato della bocca come se fosse in atto di parlare o di gridare qualcosa a quelli più giovani rivolti verso di lui, mentre nell'altra mano stringe un bastone. Questo, che nelle figurazioni esaminate è sempre impugnato da personaggi di sesso maschile, esprime autorità e dignità; lo scettro regale stesso discende evidentemente da questo primitivo simbolo del potere.

Tornando, comunque, al concetto di donna-oggetto, non bisogna dimenticare che questa è una società dove vige il « mundio »,

³² Cod. Cass. 132, lib. VII, cap. II, *De generatione prosapia*, p. 156.

³³ Cod. Cass. 132, lib. VII, cap. IV, *De agnatis et cognatis*, p. 160.

³⁴ Cod. Cass. 132, lib. VII, cap. III, *De ordinibus filiorum*, p. 158.

³⁵ Cod. Cass. 132, lib. VII, cap. I, *De aetatibus hominis*, p. 156.



Fig. 2 - *Exultet*, Bari I, Le api.

per cui la donna è un essere, che non ha una personalità giuridica ed è essenzialmente incapace di badare a se stessa per tutto il corso della sua vita. Le immagini non fanno che riflettere questa condizione di disparità che, se certo non dispiaceva affatto agli uomini, doveva essere rassegnatamente accettata dalla donna medievale.

Non sempre, d'altra parte, il marito o il padre o il fratello, l'uomo, insomma, che esercitava la tutela, riusciva a proteggere la sua donna dalle violenze e dai soprusi, ampiamente testimoniati nel *Chronicon Salernitanum*. Nei casi di stupro solo la morte poteva cancellare l'offesa all'onore, ma non sempre il sangue che scorreva era quello del violatore; talvolta erano le stesse donne a pagare con la vita la colpa di aver subito una violenza ignobile, che le rendeva, agli occhi dei loro uomini, feriti nell'onore, quasi esseri immondi³⁶.

³⁶ *Chronicon Salernitanum*, a cura di Ulla Westerbergh, Stockholm, 1956, p. 92. Cfr. P. DELOGU, *Mito di una città meridionale*, Salerno, 1977, pp. 74 sgg.

Ciò non significa, tuttavia, che non potesse esserci un rapporto di reciproco amore e rispetto tra due coniugi, come possiamo vedere nella scena rappresentata nel codice cassinese 132, in cui due nobili sposi si abbracciano con affetto³⁷. La donna può anche avere una posizione di rilievo, ma solo in un ambiente dalla mentalità più aperta di quello longobardo, come avviene appunto a Bari³⁸, città di transito ai confini tra due mondi: Oriente ed Occidente.

In generale, tuttavia, se è vero che la donna è vista anche come generatrice di vita (vita fisica, nella figura della *Tellus*, che allatta³⁹, o della *Tellus* feconda e gioiosa dell'*Exultet* barese, e vita spirituale nella personificazione della Mater Ecclesiae⁴⁰), essa è considerata soprattutto come un oggetto sessuale, atto a soddisfare gli appetiti dell'uomo sotto il sacro vincolo del matrimonio.

Come simbolo sessuale essa appare già nell'*Exultet* Vat. Lat. 9820, nella raffigurazione di Eva tra le fiamme del Limbo, caratterizzata dall'evidenza data dal disegnatore alle grazie tipicamente femminili: i lunghi capelli sciolti sulle spalle, il seno ben segnato. Più audace è la rappresentazione di Eva nuda, con i capelli lunghi e biondi, il seno scoperto, pudicamente coperta solo da una foglia di fico⁴¹. Ancora più significativa è l'immagine del codice cassinese 132⁴², dove le parole che accompagnano la figurazione dicono già tutto: « Quomodo humana membra afferebantur diabolo ». Vediamo, infatti, un uomo e una donna nudi entrambi, con le braccia protese l'uno verso l'altra, mentre l'uomo fa un segno di scongiuro con la destra. L'attrazione sessuale è, dunque, istigazione del diavolo, e la donna, Eva tentatrice, è simbolo del peccato e del demonio stesso, da cui l'uomo deve difendersi.

La bellezza femminile è infatti considerata strumento di Satana seduttore, che si presenta il più delle volte con le sembianze di una bellissima fanciulla, scatenando in questa forma un'incredibile serie

³⁷ Cod. Cass. 132, lib. VII, cap. V, *De conjugis*, p. 162.

³⁸ Cfr. M. CANNATARO, *Un insolito documento privato barese del sec. XI*, in « Annali » della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bari, XIX-XX (1976-77), pp. 203-223.

³⁹ AVERY, *op. cit.*, tav. CXXXIX, 9; Ms. Cass. 132, lib. XII, cap. I, *De terra*, p. 294, e lib. XI, cap. V, *De rubro mare*, p. 276, etc.

⁴⁰ *Exultet* Vat. Lat. 9820, in AVERY, *op. cit.*, tav. VI, 4.

⁴¹ Ms. Cass. 132, lib. II, cap. I, *De Adam*, p. 17.

⁴² Ms. Cass. 132, lib. VI, cap. I, p. 112.

di peccati sessuali. Fra i santi del firmamento medievale il più famoso è forse proprio S. Antonio, costretto a subire le tentazioni del demonio.

L'identificazione tra la donna e Satana è la conseguenza dell'ossessiva opera di repressione degli istinti sessuali perseguita per tutto il medioevo dalla morale cattolica. Ne viene fuori un'epoca, in cui la sessualità è intensamente vissuta, ma in forme tormentate e morbose, e l'uomo è dilaniato fra i desideri della carne e lo spasimo di raggiungere le vette spirituali della vita ascetica. La caccia alle streghe, alle quali venivano attribuiti gli atti più osceni, è uno dei fenomeni più eclatanti di questo interesse, che non può essere espresso liberamente e trova, quindi, una valvola di scarico nell'attribuire al demonio la responsabilità di azioni considerate lascive e vergognose⁴³.

3. Satana è, comunque, una presenza costante e tenebrosa nel medioevo occidentale. Lo vediamo raffigurato negli *Exultet*: incatenato e calpestato da Cristo vittorioso nel Limbo, in forme caprine con le corna e la barbetta a punta, i denti digrignanti, in un'espressione che vuole ispirare orrore e spavento⁴⁴, oppure come tentatore⁴⁵, o anche in sembianze umane, come nell'*Exultet* Rylands⁴⁶, nudo e incatenato, con i capelli intrecciati, sui quali danza una corona di fiammelle.

Nel codice cassinese 132 è disegnato all'ingresso della sinagoga⁴⁷ (particolare che c'informa anche sulla considerazione in cui erano tenuti gli ebrei in quel tempo) e isolatamente⁴⁸, in forme animalesche e mostruose, con le corna, le orecchie appuntite, la coda, i piedi ad artiglio, mentre mostra oscenamente a lingua. La figura porta il significativo sottotitolo: « Quomodo humana membra misciantur diabolo », volendo appunto mettere in guardia l'uomo con-

⁴³ Cfr. CLEUGH, *La vita sessuale nel medioevo*, trad. it. di L. De Marchi, Milano, 1964, pp. 146-49.

⁴⁴ *Exultet* Vat. Lat. 9820, in AVERY, *op. cit.*, tav. CXXXVII, 5.

⁴⁵ *Exultet* Pisa 2, in AVERY, *op. cit.*, tav. LXXXIV, 6: scena della tentazione di Cristo, al quale il Maligno, nudo e sproporzionato, indica alcune monete simboleggianti le ricchezze del mondo.

⁴⁶ AVERY, *op. cit.*, tav. LIV, 4 e 5.

⁴⁷ Cod. Cass. 132, lib. IV, cap. III, *De ecclesia et synagoga*, p. 67.

⁴⁸ Ms. Cass. 132, lib. VI, cap. II, *De diabolo*, p. 149.

tro questa presenza invisibile e minacciosa, che arriva ad impossessarsi della sua mente e del suo corpo. Ritroviamo infatti anche una scena di esorcizzazione⁴⁹, nella quale è rappresentato un sacerdote esorcista davanti ad una chiesa in atto di scongiurare il diavolo scompigliato, piccolo e scuro, che si avvia verso un tempietto pagano.

Come si vede, il demonio viene raffigurato in tante forme diverse, anche se per lo più nudo: il che ci rivela uno sforzo immaginativo continuo, dovuto ad una vera e propria ossessione collettiva. A questa è dovuto il fatto che le apparizioni del Maligno, in veste di tentatore o di seduttore, siano cose di ordinaria amministrazione nella vita dell'uomo medievale⁵⁰. Altrettanto frequentemente vi è però chi asserisce, più o meno in buona fede, di aver avuto dolci colloqui con santi e angeli⁵¹.

Allucinazioni o imposture che fossero, queste apparizioni sono sintomo della tormentata spiritualità dell'uomo del medioevo, intimamente dilaniato dalla lotta fra il Bene e il Male. Tra gli spiriti del male e l'uomo si interpongono infatti gli angeli, creature che vagano tra il cielo e la terra, in un incessante va e vieni.

La terra, nel medioevo, pullula di angeli protettori e di demoni in agguato, anzi si può dire che sia « popolata da una triplice popolazione »⁵². Gli uomini del tempo « vivono sotto questo doppio spionaggio costantemente: non sono mai soli »⁵³. E gli *Exultet*, a loro volta, sono densamente popolati di angeli dalle grandi ali piumate, ripresi anche nella loro funzione di protettori degli uomini: è così nella scena nella quale due angeli benedicono l'imperatore⁵⁴ o in quella in cui allontanano i demoni, rappresentati come angeli decaduti, secondo l'ortodossia cristiana; perduta ogni bellezza, ignudi e scompigliati, conservano ancora le ali.

L'illustrazione è sottolineata dalle parole: « Omnis spiritus im-mundus abscedat »⁵⁵. In questa stessa scena possiamo osservare

⁴⁹ Ms. Cass. 132, lib. V, cap. XII, *De exorcismo*, p. 109.

⁵⁰ Cfr., per es., i testi riportati da G. DUBY, *L'anno Mille*, Torino, 1976, pp. 109-113.

⁵¹ DUBY, *op. cit.*, pp. 71-74.

⁵² LE GOFF, *op. cit.*, p. 180.

⁵³ LE GOFF, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁴ *Exultet* Vat. Lat. 9820, in AVERY, *op. cit.*, tav. CXLVI, 9.

⁵⁵ *Benedictio fontis Casanatense*, in AVERY, *op. cit.*, tav. CXIII, 7.

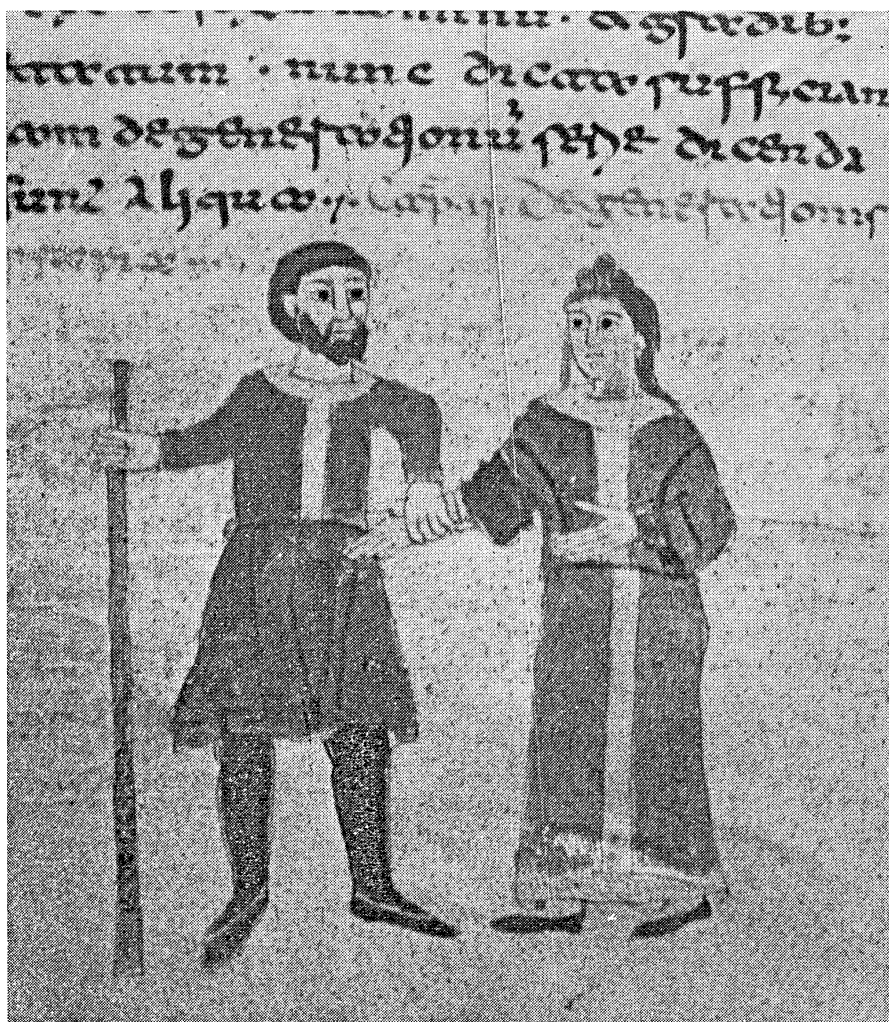


Fig. 3 - Ms. Cassinese 132, libro VII, cap. II, *De generatione prosapia*, p. 156.

ancora una volta come si estenda anche a creature incorporee, quali sono gli angeli, la necessità costante di concretezza, propria di questa cultura figurativa. Anche qui, infatti, c'è il tentativo di caratterizzare fisionomicamente questi esseri attraverso le diverse acconciature dei capelli.

Il tutto esemplifica un certo latente manicheismo della spiritualità medievale, per quanto proprio il manicheismo sia combattuto, sia

pure in una maniera abbastanza vaga e senza una precisa rispondenza al suo preciso significato, come la grande eresia del tempo. Prescindendo da ogni riferimento puramente dottrinale, questi uomini sono intimamente persuasi che due sono le forze che dominano la terra e il destino degli uomini, il Bene e il Male, Dio e Satana, due eserciti che si affrontano continuamente in una lotta, nella quale l'uomo, a dispetto delle sue conquiste, non è che un oggetto passivo, rassegnato spesso ad un destino il cui esito è indipendente dalla sua volontà⁵⁶.

4. In conclusione, dall'esame delle testimonianze figurative dell'area « beneventana » emerge un dato di fondo: la ripugnanza per l'astratto e l'amore della verità e del concreto, l'esigenza, in definitiva, di richiamare sempre la realtà quotidiana e contingente, in tutti i suoi aspetti.

La caratterizzazione dei personaggi, l'inserimento di particolari « storici » e la fedele riproduzione dei costumi, le innovazioni iconografiche, il tono narrativo e colloquiale di tante scene, la foga espressionistica e drammatica di altre, la tendenza ad un fare vivace e movimentato, fors'anche popolaresco, sono gli elementi che concorrono a precisare questi caratteri, comuni agli episodi sia sacri che profani. Questo linguaggio figurativo si riallaccia strettamente in tal senso, come del resto è stato già osservato⁵⁷, a quello fortemente realistico fiorito in Siria tra i secoli IV-VII, un'arte « impetuosa ed espressionistica, e in fondo popolareggiante..., che amava porre l'accento principale sul gesto carico di tesa energia, sull'aspetto drammatico-narrativo di un avvenimento »⁵⁸.

Questa, penetrando nell'Italia meridionale, non fu oggetto, però, di un'accettazione passiva ma di una scelta ben precisa, che si collega al gusto del reale proprio del sostrato indigeno, al quale gli artisti siriaci fornirono validi strumenti di espressione. Lo dimostra anche la fortuna che le tendenze della cultura artistica « beneventana » hanno avuto in aree da lungo tempo grecizzate e quindi direttamente sottoposte all'influenza dell'arte aulica costantinopolitana: i

⁵⁶ Cfr. LE GOFF, *op. cit.*, pp. 176 sgg.; DUBY, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁷ F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*², Roma, 1978, pp. 12-13.

⁵⁸ G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medievale nell'Oriente e nell'Occidente*, in « *Commentari* », II (1951), pp. 15-16.

rotuli baresi, infatti, pure nella loro generale adesione al carattere ornamentale e trascendente ed al ritmo pacato di quella cultura artistica, mostrano, tuttavia, il consapevole accoglimento di motivi propri delle figurazioni « beneventane », mentre quasi nulle sono le interferenze nel senso opposto: all'eterno gli artisti beneventani preferiscono l'effimero.

Nell'*Enciclopedia* cassinese di Rabano Mauro del 1023 possiamo vedere come gli argomenti più svariati sono sempre illustrati in relazione alla vita quotidiana, con scenette vivaci e dinamiche. All'immagine semplice e, per così dire, astratta della cosa il miniatore preferisce sempre inquadrare quest'ultima nel contesto di vita, inserirla nell'ambiente umano al quale si collega; è quanto avviene anche negli *Exultet* dell'XI secolo per l'illustrazione del passo sulle api.

I veri protagonisti di questa cultura figurativa sono dunque l'uomo e l'umano nella sua più vasta accezione. L'uomo, infatti, è sempre presente come lo sono i suoi sentimenti, il suo ambiente spirituale e materiale. Ed è preoccupazione costante dell'artista inserirveli anche quando il tema non lo richiede.

Se parlare di pre-umanesimo è quanto mai azzardato, mancando del tutto una chiara coscienza spirituale e intellettuale del fenomeno, possiamo forse cogliere qui i prodromi di quel risveglio artistico e culturale, teso alla piena valorizzazione dell'uomo, che qualche secolo dopo investirà l'Europa intera.

LIDIA FUIANO