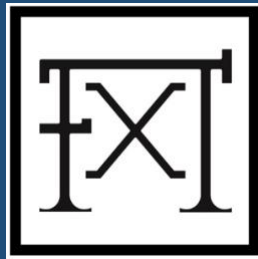


FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



II - 2023

FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



II - 2023

FINXIT
DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA

Rivista annuale peer-reviewed ad accesso aperto
ISSN 2974-5624

www.finxit.it
redazione@finxit.it

Direttore responsabile
(*responsabile intellettuale*)
Gianni Pittiglio

Direttori
Luca Pezzuto
Daniele Solvi

Comitato scientifico

Giulia Ammannati (Scuola Normale Superiore, Pisa), Alessandra Bartolomei (Pontificia Università Gregoriana, Roma), Nunzio Bianchi (Università di Bari), Maria Alessandra Bilotta (Universidade Nova, Lisboa), Carla Bino (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia), Martine Boiteux (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Elisa Brillì (University of Toronto), Cécile Caby (Sorbonne Université, Paris), Michele Camaioni (Università Roma Tre), Michele Campopiano (University of York), Eliana Carrara (Università di Genova), Giovanni Fara (Università “Ca’ Foscari”, Venezia), Gianni Pittiglio (Ministero della Cultura, Direzione Generale Educazione ricerca e istituti culturali), Luca Pezzuto (Università dell’Aquila), Daniele Solvi (Università della Campania “L. Vanvitelli”), Andrea Torre (Scuola Normale Superiore, Pisa)

Redazione

Carlotta Brovadan (coordinamento)
Alexa Bianchini, Giulia Boitani, Gaia Ermini, Valentina Giannacco

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari con il sistema del ‘doppio cieco’.

La rivista è pubblicata in formato digitale con licenza Creative Commons
Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



FINXIT
Vicolo dell’Annunziatella, 50 – 00142 Roma
Vol. II, 2023 © Gli autori

SOMMARIO

- 3 Con dannosa fatica e le sole mani.
La rappresentazione del *labor* tra figurazione, scrittura e sostegni antropomorfi: osservazioni su qualche caso medievale (secoli XII-XIV)
Ilaria Matteoni
- 29 La tavola di sant'Agata.
Immagine devozionale, oggetto taumaturgico, opera d'arte fra tradizione storiografica e analisi documentaria
Mariella Morandi
- 49 Dal manoscritto al muro.
Immagini e scrittura degli affreschi nel chiostro del duomo a Bressanone
Antonina Tetzlaff
- 81 *Astitit regina*.
Corona regale e libertà repubblicana nel linguaggio figurativo e letterario della nobiltà genovese
Gaia Leandri
- 109 «Ma seconde prétention»:
la storia dell'incisione secondo Florent Le Comte
Lisa Battagliotti
- 133 «An Orientalizing fad of the Sieneese»: Reading Arabic Pseudo-Inscriptions from the mid-19th to the mid-20th century
Sarah Flitti

NOTE DI LETTURA

- 161 La memoria in tasca.
Sui taccuini e il loro uso tra Medioevo ed Età Moderna
Eliana Carrara

Con dannosa fatica e le sole mani.
La rappresentazione del *labor*
tra figurazione, scrittura e sostegni antropomorfi:
osservazioni su qualche caso medievale (secoli XII-XIV)

ILARIA MATTEONI

Nei pressi del primitivo altare della basilica inferiore di San Clemente a Roma, lungo le pareti della navata centrale dell'edificio paleocristiano, sovrastato dalla costruzione d'epoca medievale restaurata da Carlo Stefano Fontana, episodi cardinali della vita del santo titolare mostravano, coniugando la rappresentazione figurativa alla testuale, la potenza incrollabile della fede in Dio, manifestantesi tramite il miracolo.

Entro il registro inferiore della parete sinistra, corniciato da una banda rossa e spessa di memoria tardoantica, possono vedersi ancora oggi quattro personaggi, chiaramente distinti per abbigliamento e postura, precisamente identificati e nominati dalle iscrizioni in capitale quadrata adiacenti ai loro corpi: sulla destra, Sisinnio, stante e avvolto in un paludamento purpureo, leva il braccio destro verso Gosmario, Albertello e Carvoncello che, costretti dal peso di una colonna, piegano le ginocchia per aiutarsi nell'impresa. Questi ultimi tre individui, pur estendendosi per la maggior parte della sequenza narrativa, vengono introdotti all'osservatore non solo in veste di subordinati – come si evince dalla *Passio Sancti Clementis*¹, essi non sono altro che servi – ma anche di peccatori che, avendo seguito gli ordini di Sisinnio, dal cuore della durezza di una pietra, meritano di trascinare colonne lapidee dandosi manforte con toni tutt'altro che amichevoli (fig. 1)².

Le pitture di San Clemente, databili entro l'ultimo ventennio dell'XI secolo, si rivelano particolarmente efficaci, pur essendo distanti in termini geografici e mediali, per l'avvicinamento al tema trattato nel presente scritto: cominciando da un ristretto e specifico *corpus* d'opere scultoree antropomorfe, realizzate per lo più in ambito padano tra la fine del Mille e la prima metà del secolo successivo, si ragionerà circa il rapporto che intercorre – e s'intensifica per via della comunione dei fattori in gioco – tra immagine, testo e fruitore in relazione alla raffigurazione del lavoro meccanico, la cui mostra risulta imprescindibile dalla fatica fisica e dall'umiliazione, concepita in termini d'abbassamento, dell'attore.

¹ *Passio Sancti Clementis*, ed. 1913, 10, 1, p. 63.

² Per gli studi filologici sul testo volgare, enunciato dai personaggi effigiati, e latino, *summa* moralistica del miracolo raffigurato, si vedano Pellegrini 1962, pp. 23-31; Sabatini 1987, pp. 41-58; Trifone 2020, pp. 11-20. Si ringrazia l'Ufficio per le Comunicazioni Sociali del Vicariato di Roma per il nulla osta alla riproduzione della fig. 1.

Le sculture considerate fungono da sostegni architettonici di trabeazioni, colonne di protiri e portali, tabelle e mensole, ostentando animisticamente lo sforzo dell'attività tramite l'atteggiamento del corpo, non dissimile da quello già descritto per i servi del *vir Sisinnius*: telamoni o atlanti che dir si voglia, inarcano la schiena, portano le ginocchia al petto, le mani alle ginocchia o sollevate ai lati del volto, aggrottano la fronte o spalancano la bocca facendosi simbolo del travaglio, o *labor*, riservato all'uomo mortale.

Una tale lettura è coadiuvata dalla documentazione di una decina d'iscrizioni che, presumibilmente dai cantieri della cattedrale di Modena, supervisionati da Lanfranco e Wiligelmo, avrebbero affiancato, connotato e reso parlanti i sostegni antropomorfi: si tratta, in genere, di pochi versi, rivolti all'osservatore e pronunciati direttamente dal personaggio rappresentato, il più delle volte di sesso maschile.

Il breve componimento, inciso in una maiuscola onciale non sempre calibrata alla dimensione della superficie disponibile, lamenta le pene sopportate da colui che sostiene un grande peso su di sé, invitando il lettore ad aiutare nell'arduo compito o ad avere misericordia della condizione che si ha dinnanzi.

L'apparato plastico della cattedrale di San Geminiano accoglie un trionfo di telamoni inginocchiati, o accovacciati malamente, derivati da un medesimo modello di dignità antica e primi a essere integrati con le sopraccitate epigrafi³; esemplare, a tal proposito, è il telamone scolpito entro la terza delle quattro lastre raffiguranti episodi tratti dal *Genesis*, oggi poste in facciata⁴. La scena in esame narra delle primizie offerte al Signore da parte dei fratelli Abele e Caino: il primo, vestito di una tunica che lascia scoperti piedi e caviglie, di un mantello svolazzante legato al collo, è in procinto di sacrificare un agnello su un'ara centrale sovrastata dall'Eterno inserito in un clipeo amigdalico, mentre il secondo, che affronta il fratello dalla parte opposta della mensa, vela le proprie mani prima di depositare un mazzetto di spighe.

La mensola, su cui la rappresentazione di Dio con il libro aperto nella mano sinistra poggia i piedi, si imposta sul capo reclinato di un telamone genuflesso, con il ginocchio sinistro sollevato di fronte all'addome e il destro a terra, vestito di una lunga tunica solcata da pieghe incise (figg. 2-3); alla stregua degli altri, il personaggio è introdotto da un esametro leonino ricavato a fianco dell'acconciatura: «HIC P(RE)MIT/ HIC PLORAT/ GEMIT HIC/ NIMIS ISTE/ LABORAT».

³ Di grande aiuto risultano gli studi di Augusto Campana e Claudio Franzoni sulla rielaborazione delle forme classiche nel Medioevo: il primo evidenziò i rapporti che intercorrevano tra l'antico motivo dell'Atlante che regge il mondo e il telamone di Modena, citando una precisa fonte visiva, l'Ercole Orario che sosteneva un orologio solare (Campana 1984, p. 371); Franzoni considerò la menzione, tra carte emiliane del decimo secolo, di un *horologium* ravennate collocato in una piazza della città a partire dalla seconda metà del Quattrocento (Franzoni 2002, p. 350). Gli studi effettuati a seguito del restauro della cattedrale di Modena negli anni ottanta furono introdotti dall'analisi di Fernando Rebecchi, che assimilava i telamoni di Modena alle manifestazioni romane dell'iconografia, investita di valenze apotropaiche e utilizzata per la decorazione di porte e archi di città (Rebecchi 1984, p. 323).

⁴ Per quanto riguarda la collocazione originaria delle lastre, che Arturo Carlo Quintavalle riteneva creazione atta alla costituzione del primo pontile della cattedrale (Quintavalle 1964-1965), rimando, per una più cospicua bibliografia, a Frugoni 1984, pp. 422-431; Sauerländer 1985, p. 62, nota 40.

La traduzione del verso succinto è complicata dalla gestione del verbo incipitario e dall'ambiguità della conclusione; a tal proposito, preziosi si rivelano gli studi di Augusto Campana che, in sede di pubblicazione dei restauri delle cattedrali matildiche alla metà degli anni ottanta, presentò, assieme a Saverio Lomartire, una prima catalogazione delle epigrafi legate ai telamoni scolpiti, fenomeno già studiato e discusso nel 1977 in occasione del convegno parmense dedicato alle manifestazioni e diffusioni del romanico mediopadano. Egli aggiunse alle emergenze modenesi analoghi casi piacentini, cremonesi, nonantolani, varesini e londinesi, che contribuirono alla comprensione dell'iscrizione della lastra di facciata: il «premit» iniziale veniva riconnesso a un telamone cremonese, scolpito a bassorilievo sotto il tralcio abitato, oggi murato presso il portico della Bertazzola, che costituiva lo stipite dell'antica mostra di un portale ritenuto precedente al terremoto del 1117⁵.

Lungo la cornice sostenuta idealmente dal rilievo antropomorfo si legge, infatti, «hic premitur», indizio attraverso il quale lo studioso reinterpretava passivamente il verbo modenese – «costui è oppresso, schiacciato»⁶; seppure la lettura sia coerente e rafforzata dall'analogo caso di Cremona, rispettando la melodia del verso e mantenendo la diatesi attiva si potrebbe tradurre l'incipit servendosi della formula «costui sprofonda», a sottolineare il senso di un impiego, sovrumano, di forze che opprime e costringe il corpo ad affondare nella terra.

Se, dunque, la figura inginocchiata sprofonda, si lamenta e geme, l'ultima porzione testuale gioca con il lettore offrendo una duplice possibilità interpretativa – a reiterare il significato precedente, il pilastro corporeo dell'altare lavora esercitando uno sforzo immane, soffrendo al contempo enormemente. Chiara Frugoni, ponendosi sulla linea già di Federico Patetta e Mario Martinuzzi⁷, non condivise la lettura offerta da Campana, ritenendo che ogni verbo dovesse collegarsi a differenti protagonisti dell'episodio veterotestamentario, ma la ricollezione dei casi esemplari sul modello modenese testimonia a favore dell'attribuzione di tutti i predicati alla figura inginocchiata. Si pensi, senza allontanarsi troppo, ai telamoni alla base degli stipiti della Porta della Pescheria che, come riproposto nell'apparato wiligelmico della cattedrale di Cremona, sorreggono da ambo i lati il trionfo vegetale abitato da creature feroci e metamorfiche: le iscrizioni un tempo ostentate al di sotto dei telamoni dichiarano⁸, con

⁵ Francesco Gandolfo e successivamente Arturo Calzona distinsero un *corpus* d'opere di prima generazione, d'ambito wiligelmico e realizzate tra 1107 e 1117, tra cui figura il frammento in esame (Gandolfo 2001, pp. 17-41; Calzona 2009, pp. 167-168). Prendendo le mosse dalla testimonianza offerta dalla wiligelmica lastra commemorativa, modellata sull'epigrafe apposta sulla facciata della cattedrale di Modena e memoria della posa della prima pietra, avvenuta nel 1107, Paolo Piva non scartava l'ipotetica presenza di frammenti di cultura wiligelmica risalenti al periodo precedente il 1117, ma dichiarava l'impossibilità di conferme (Piva 2004, pp. 395-400).

⁶ Campana 1984, p. 372.

⁷ Patetta 1905, pp. 30-31; il giudizio del professor Mario Martinuzzi venne pubblicato nella tornata ordinaria del 9 novembre 1905, in occasione della prima riunione della Regia Deputazione di Storia Patria per le province modenesi, per cui si rimanda a Santi 1906, p. 512.

⁸ Anche in tal caso è necessario ringraziare Campana, al quale si deve l'integrazione delle iscrizioni incise nei plinti di base del portale, di cui può vedersi una traccia entro il blocco lapideo di sinistra, affiancata da un secondo componimento che, inciso nel blocco di destra, sostituito in epoca antica, venne poi nuovamente iscritto lungo la cornice sostenuta dal telamone. L'iscrizione di sinistra, facilmente integrata

leggere varianti, la volontà di interagire con il fruitore attraverso un gioco metatestuale e multimediale (figg. 4-5).

Alla sollecitazione iscritta dello stipite sinistro s'avvicinano anche quelle che possono vedersi, fuori dalla cattedrale di Piacenza, sotto il telamone destro del protiro settentrionale (figg. 6-7) e il sinistro del protiro meridionale (figg. 8-9)⁹; attorno a quello scolpito alla base dello stipite destro del portale principale della chiesa di San Domenico a Narni; sulle mensole sorrette dagli uomini barbati e accovacciati, oggi conservati al Victoria & Albert Museum di Londra¹⁰ ed entro la collezione della Casa Museo Lodovico Pogliaghi a Santa Maria del Monte (Varese)¹¹, ma provenienti dall'Emilia della prima metà del dodicesimo secolo.

Le iscrizioni in versi si presentano, dunque, in veste di luoghi letterari sviluppati quasi fossero un dialogo tra il sostegno antropomorfo, che si lamenta del peso troppo gravoso che è costretto a sorreggere, e il lettore, che viene spesso invitato a prendere il posto del telamone, come Eracle al tempo fece con Atlante. A tali modelli statuari sono generalmente giustapposti i superbi del decimo canto del Purgatorio, rannicchiati sotto massi di dimensioni ingenti e oppressi dal loro peso, si affliggono in conclusione del canto, quasi dicessero: «Più non posso»¹².

Giovanni Fallani, spostandosi dai prototipi emiliani delle epigrafi di querela, ha voluto vedere in simili e parlanti telamoni, provenienti dal portale della chiesa di San Francesco a Civita Castellana, oggi a sostituire gli stipiti del portale di Sant'Antonio, un possibile suggerimento per i celebri versi della *Commedia*¹³: la figura scolpita all'estremità sinistra, di sesso femminile, è circondata da una formula, incisa in semigotica, recante l'invocazione «TENEAS / CATI/VE A/IVTA/ ME», rivolta alla figura maschile del basamento opposto la quale, curvata sotto il peso dell'elemento architettonico, risponde: «N(ON)POS/SV[M] Q(VI)A/ CREPO»¹⁴.

tenendo a mente i manufatti di Piacenza, Narni, Varese e Londra, recitava: «O cuam grande fero pondus, succurrite queso». L'iscrizione di destra destò più difficoltà tra gli interpreti: Campana propose versi che potessero suonare come: «[Auxilium intra]ntes o v[o]s michi ferte iuantes» o «[Sistite spectantes et ope]s michi ferte iuantes», mentre William Montorsi s'avvicinava integrando come «[Omnes intrantes ope]s michi ferte iuantes» (Campana 1984, pp. 371-373; Montorsi 1980, I, pp. 10-11). Iscrizioni analoghe dovevano trovarsi, un tempo, entro le mensole figurate della pieve di Sant'Appiano, come testimoniato in Biadi 1855, p. 25.

⁹ L'iscrizione del primo telamone citato recita: «O Q(V)AM GRANDE/ PONDVS SVORE/ FERRO», già riprodotta da Carl Schnaase (1871, II, p. 466) e Arthur Kingsley Porter (1915-1917, III, 1915, p. 254). La seconda iscrizione risulta oggi molto lacunosa: «(---)EN(-)VE(---)PA/(---)/CE(---)LV(-)CV(---)»; essa fu trascritta da Porter, che, nel secondo decennio del Novecento, poteva leggere «+ ENVE[D]IA CELV CV(---)» (ivi, p. 252); cfr. Lomartire 1991, p. 231, nota 50. Christine B. Verzár, esaminando gli apparati figurativi a decorazione dei luoghi di confine, interpretava il telamone parlante di Piacenza come raffigurazione d'artista o di peccatore, per cui si veda Verzár 2004, p. 64.

¹⁰ Williamson 1983, p. 50, n. 22.

¹¹ L'opera è stata oggetto di studio in un più ampio contributo, volto a segnalare connessioni stilistiche con il cantiere romanico del duomo di Cremona, presentato da Saverio Lomartire (2018, pp. 49-54) in occasione del primo convegno di studi organizzato dalla Casa-Museo Pogliaghi.

¹² Dante Alighieri, *Commedia*, Purg. X, 139.

¹³ Fallani 1971, p. 68; come puntualizzato dall'autore, Civita Castellana viene citata, da Alighieri, all'interno del *De vulgari eloquentia*.

¹⁴ Meneghetti 2007, pp. 216-217. Una simile richiesta d'aiuto caratterizza anche l'abaco di un capitello figurato della chiesa di Saint-Martin-de-Serres, su cui può leggersi «LEVE/ ADJUVA», per cui si vedano

Se Dante, accolta o meno la suggestione offerta dai lamenti di Civita Castellana, avrebbe fatto la fortuna di una tale e disperata invocazione, non si considerino, però, le varie declinazioni delle formule come una tradizione prettamente italyca; si deve a Meyer Schapiro la presentazione di un esametro leonino simmetrico inciso entro la decorazione plastica del chiostro del monastero di Santo Domingo de Silos: lungo la cornice semicircolare del bassorilievo raffigurante la *Deposizione di Cristo*, scolpito su uno dei pilastri angolari, un componimento in allungate e finissime lettere onciali rinnova gli atti e i sentimenti presentati in figura («HIC OBIT, HEC PLORAT, CARUS DOLET, IMPIUS ORAT»)¹⁵.

Nonostante venga meno, in questo caso, la connessione con il motivo del telamone, è interessante notare lo spostamento della tradizione italyco-settentrionale in un contesto di Passione e, più precisamente, verso il patimento di Cristo sulla croce, da cui non può prescindere la redenzione del genere umano¹⁶. Le stesse epigrafi modenesi ben si prestano a ostentare la connessione tra uso di dispositivi grafico-visivi e stimolo al raccoglimento, alla meditazione circa la condanna dell'uomo a seguito della Caduta e la successiva emendazione. In relazione con il programma iconografico della cattedrale di Modena e con l'interpretazione del telamone come peccatore, la rappresentazione del lavoro manuale risulta strettamente legata a un programma salvifico, alla possibilità di riscatto tramite sacrificio.

I telamoni di San Geminiano, che si contorcono all'interno dei riquadri scolpiti e si abbassano, avvicinandosi a una postura più consona all'animale che all'uomo, non sono altro che *laboratores*: esercitano attività meccaniche sopravvivendo grazie al lavoro delle sole mani. A partire dai primi passi del *Genesi* l'attività manuale risulta investita di qualità negative, secondo una svalutazione che si riproponeva, scandita da voci riqualficanti, sin dall'età classica¹⁷; lo stesso Caino «dicitur "Agricola" id est, terrenis

Drouyn 1863, pp. 4-5; Brutails 1912, p. 252; Adhémar 1939, pp. 186-189; Kanaan-Kedar, Debiès 1986, p. 319, nota 30.

¹⁵ Schapiro (1939, pp. 363-364, nota 173) ricorda la derivazione da componimenti simili lombardi e tedeschi, ma ben presto diffusisi in Spagna, soprattutto nella tradizione letteraria e poetica, e basati su una cultura classicheggiante che potrebbe richiamare alla mente alcuni versi ovidiani, ad esempio «Hac queritur, stupet haec, haec manet, illa fugit» (Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 124). È interessante notare come, nel più vicino Quattrocento, Walter Bower avrebbe utilizzato un simile dispositivo poetico per dar forma alla turba bellica di cui fu protagonista il popolo scoto: all'interno dello *Scotichronicon* (XII, 23, vv. 149-154) può leggersi: «[...] hic latet, hic patet, hic premit, hic gemit, hic superatur [...]», per cui si veda Bower, ed. 2022, pp. 372-373.

¹⁶ La coniugazione di testo e immagine all'interno del repertorio plastico di Santo Domingo fu la prima manifestazione a essere pubblicata e indagata ma, dopo gli studi di Schapiro, casi analoghi furono aggiunti al *corpus*, come il timpano scolpito della cattedrale di Ribe, il crocifisso ligneo conservato nella chiesa di San Michele a Zadar, ricorrenze miniate (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 299, f. 106v; Lucca, Biblioteca Statale, ms. 370, f. 102v); per il catalogo completo degli esemplari finora censiti rimando a Brown 2009, pp. 87-111; Matija Marusic 2020, pp. 92-109.

¹⁷ Nel *Genesi* sono presenti episodi ambigui: si pensi agli eventi narrati nell'*Esodo*, in cui i due artisti Besalèl e Ooliàb vengono scelti, dal Signore, per realizzare l'Arca dell'Alleanza. Nonostante che vengano esaltate le capacità necessarie alla lavorazione dei materiali più pregiati e difficili da manipolare, si tengano a mente le condizioni secondo le quali il lavoro doveva essere svolto: affinché l'alleanza tra Dio e il popolo d'Israele potesse restare salda, Partigiano avrebbe dovuto seguire con precisione la traccia divina; l'artista non avrebbe dovuto lavorare troppo, ogni sforzo superfluo sarebbe stato punito con la morte (Es 31,14-17).

operibus incumbens»¹⁸, è colui che inarca la schiena, si piega a terra per coltivare, deforma il proprio corpo per sostentarsi, alla maniera di Adamo che, nella seconda lastra del fregio di Modena, si china sotto le arcatelle cieche scandite da ovoli, assieme alla moglie, per zappare il suolo e permettere alla pianta di crescere rigogliosa (fig. 10).

Tenendo a mente le riflessioni circa la deformazione fisica quale specchio della deformazione spirituale, è possibile fermare alcuni punti sin qui introdotti: i due primi peccatori della storia, Adamo e Caino¹⁹, sono condannati a svolgere un lavoro manuale affinché possano sopravvivere²⁰; e, secondo le medesime condizioni, il telamone, simbolo di una condotta di vita peccaminosa e dello sforzo fisico per antonomasia, perpetuo, capace di indebolire il corpo e di condurre a un'inevitabile alterazione della postura.

Declinazioni simili del sostegno antropomorfo – concepito quale figura umana atta a esercitare un gravoso lavoro meccanico – si riscontrano nelle iniziali miniate dei manoscritti d'età romanica e successiva, di frequente legate all'illuminazione della lettera T, sorretta o elevata dal personaggio effigiato²¹: i telamoni di un passionario lucchese realizzato entro la prima metà del dodicesimo secolo e conservato nella Biblioteca Capitolare Feliniana, entrambi raffigurati all'interno del corpo blu della lettera, portano a termine mansioni servili, rispettivamente il trasporto di un'anfora sulla testa e di un otre, vasellame e recipienti adatti all'allestimento di un banchetto, per un compito solitamente riservato ai servi (figg. 11-12)²². Attinente alle iniziali figurate lucchesi è un telamone che compare all'interno della Bibbia di Calci: la figura maschile, con stivali allacciati ai polpacci, tatuaggi che marchiano tricipiti e polsi, una chiara e corta tunica che non raggiunge il ginocchio, è definita quasi fosse uno schiavo atto a trasportare un'asse che in questo caso coincide con la componente orizzontale della T²³, una delle prime lettere, nella storia del libro miniato, a farsi immagine, in virtù della propria posizione incipitaria nel Canone della liturgia cristiana.

Un caso peculiare, per non dire insolito, è dato invece dall'iniziale miniata, di manifattura austriaca e datata tra l'undicesimo e il dodicesimo secolo, di un folio di messale conservato al Walters Art Museum di Baltimora (fig. 13): la miniatura a piena pagina del *recto* raffigura Cristo trionfante assieme ai dolenti, mentre il *verso* inaugura il testo del Canone, introdotto da una T figurata, il cui corpo verticale è sostituito da un personaggio maschile stante – vestito di un panno corto annodato alla vita, una maglia

¹⁸ Anselmo di Laon, *Glossa ordinaria: Liber Genesis*, IV, v. 1, PL 113, p. 98B; cfr. Dahan 1983, p. 6.

¹⁹ Mi riferisco, in questo caso, ai peccatori di sesso maschile, dal momento che, per quanto riguarda gli episodi biblici, la condanna di Eva differisce da quella del marito, nonostante che presso la lastra modenese anche la donna venga raffigurata come lavoratrice della terra; si parlerebbe, in questo caso, di possibili suggestioni offerte da una delle prime elaborazioni del dramma liturgico conosciuto come *Le jeu d'Adam*, per cui si veda Frugoni 1996, pp. 34-47.

²⁰ Caino non è solo agricoltore, ma anche costruttore: dopo l'allontanamento, non solo fisico ma anche simbolico, dal Signore, Caino «divenne costruttore di una città, che chiamò Enoc, dal nome del figlio» (Gn 4,17).

²¹ Gigetta Dalli Regoli (2014, p. 14) ha documentato e ragionato sulle manifestazioni miniate del tema, rilevando la diffusione del motivo in luogo della miniatura della lettera T.

²² Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, Ms. P+, ff. 45r, 94v; Calderoni Masetti 1980, pp. 501-514; Ead. 2014, pp. 155-176; Pomaro 2015, pp. 309-310.

²³ Per la miniatura, a decorazione del f. 118v, rimando a Caleca 2013, p. 77.

a maniche lunghe e calzari che avvolgono tutta la gamba – che sostiene l’asta orizzontale della lettera afferrando due biette. La rappresentazione dell’uomo, dai grandi occhi spalancati e affiancato da escrescenze vegetali e girali, è inconsueta in termini di occupazione di un luogo così rilevante ed emblematico: non si è di fronte alla reiterazione della Crocifissione retrostante, come si evince dall’assenza, da una parte, di elementi solitamente associati alla figura di Cristo e, dall’altra, del nimbo, sia esso quadrato, circolare o crocesignato. Tali mancanze, come già messo in luce, dichiarano lo statuto ordinario dell’effigiato, mentre il vestiario avvicina il telamone a combattenti romani e pagani, talvolta connotati tramite indumenti simili – e lo sguardo torna, inevitabilmente, alla Bibbia di Calci. Anche in questo secondo caso, l’uomo è raffigurato in veste di sostegno dell’asta orizzontale della lettera, allusiva a una traversa a cui sono fissate due chiavi; la descrizione del telamone come carpentiere si sovrappone però a una seconda suggestione, individuata da Lynley Anne Herbert che, interpretando la miniatura coniugandola con la glossa a margine del testo stesso – *Clemens Alexandrinus*, si legge in rubrica rossa – identificava il personaggio come un cieco pagano, condotto alla conversione forzata e alla visione della luce del Signore²⁴.

Se le due caratteristiche, la presentazione in veste di telamone e l’ipotetica cecità, rimandano alla sfera del peccato e della condanna a un lavoro servile, le suppliche di Clemente inseriscono la possibilità di una redenzione, un risveglio spirituale non precluso al pagano; quella del peccatore diviene così una condizione nefasta cui è necessario, sì, rassegnarsi portando pazienza, ma suscettibile d’essere superata²⁵. E verso il superamento delle conseguenze del peccato originale, in tal caso tramite l’esercizio di un lavoro manuale, è rivolto il programma iconografico delle lastre di Modena, che mi premerebbe recuperare per approfondire il tema e guardare ai luoghi scritturali connessi alla sfera della *banansia*.

Il lavoro è, recuperando la definizione di Chiara Frugoni, «una dura condizione di vita, ma quotidiana e familiare»²⁶. Sebbene lo status di colui al quale venivano delegate le attività più pesanti fosse deprecato dall’opinione cittadina, a partire dal Mille mutarono i fondamenti e le direttrici di pensiero relative alla discriminazione dell’umile ceto sociale: i *laboratores* non erano più concepiti, o non solo, come esseri deformi e iniqui, ma veniva loro riconosciuto il ruolo cardinale che rivestivano in città, il loro essere necessari al nutrimento della comunità e della Chiesa.

Da tali assunti, il telamone acquisisce un ulteriore valore, in quanto si rinnova lo stesso significato di sostegno: l’uomo che sostiene, che occupa il registro più basso dell’ordine costituito e della struttura architettonica, si abbassa, si umilia al solo fine di elevare il prossimo, nutrirlo tramite l’opera delle proprie mani e, al contempo, eleva sé stesso nella rilevanza dell’impresa.

Nel medesimo torno d’anni, l’abate Ugo di San Vittore riconosceva la valenza positiva del lavoro, dichiarando come lo stesso Adamo fosse stato educato da Dio a consacrare una parte dei propri prodotti presso l’altare, affinché venissero riparate le

²⁴ Herbert 2019, pp. 280–287.

²⁵ Clemente Alessandrino, *Cohortatio ad Gentes*, I, PG, 8, pp. 53-54.

²⁶ Si veda l’indicazione bibliografica alla nota 17.

trasgressioni capitali che avevano trasformato il giardino di Eden in un paradiso perduto: «Credimus Deum docuisse Adam cultum divinum, quo recuperaret ejus benevolentiam, quam amiserat per peccatum transgressionis»²⁷. La remissione dei peccati era plausibile tramite l'intermediazione del corpo ecclesiastico, ma a quest'ultimo veniva garantita la sopravvivenza dal supporto degli operai, definiti come la più importante delle colonne dell'aula di Cristo: «laboratores constituit, ut de labore eorum alii tres ordines pascerentur»²⁸. Se prodromica a tale rivalutazione risulta, già alla fine del quarto secolo, l'epistola di Girolamo composta in morte del prete Nepoziano, in cui il sacerdote compianto viene ricordato per la cura che sempre dedicò alla carità, allo studio dei testi sacri e al lavoro manuale che svolse quotidianamente al fine di tenere in ordine la casa di Dio²⁹, le stesse Sacre Scritture si pongono come cardine a partire dal quale emendare le attività meccaniche. In nome di Cristo, il fedele avrebbe dovuto lavorare duramente, non impigrirsi, guadagnare pane e alloggio con la dignità delle proprie mani, notte e giorno e senza gravare sul prossimo, come già fecero gli apostoli³⁰. I primi quattro discepoli, Simon Pietro, Andrea, Giacomo e Giovanni, erano pescatori e, se abbandonarono i padri per abbracciare la nuova fede nel momento in cui stavano gettando le reti in mare, l'invito di Cristo venne loro rivolto ostentando il carattere nobilitante del mestiere – «venite dietro a me, vi farò pescatori di uomini»³¹; Paolo, lavoratore di tende, dopo essersi recato a Corinto, riparò presso la casa dei giudei Aquila e Priscilla e, poiché essi praticavano il suo stesso mestiere, proseguì con naturalezza l'attività che aveva abbandonato nel momento in cui s'era messo in viaggio³². Nei Vangeli, il messaggio paolino è nuovamente comunicato attraverso metafore strettamente connesse alle attività meccaniche – il predicatore è al contempo colui che, come l'agricoltore, pianta (Dio colui che fa crescere) e il «saggio architetto» che stabilisce con maestria le fondamenta dell'edificio ecclesiastico³³. Paolo accompagnava alla tessitura la discussione in sinagoga cui partecipava ogni sabato, l'insegnamento del messaggio del Signore e la preghiera: l'apostolo – l'uomo giusto – vive dunque di pane e di «ogni parola che esce dalla bocca di Dio», paradigmatica sintesi tra la vita attiva e la vita contemplativa³⁴.

²⁷ Ugo di San Vittore, *Adnotationes elucidatoriae in Pentateuchon*, VII, Gen. IV, PL, p. 44A.

²⁸ Pseudo-Beda, *Excerptiones: de quatuor ordinibus*, PL, 94, p. 557A. È interessante notare come, nell'elenco attribuito a Beda, le colonne dell'aula di Cristo siano quattro: non più la canonica tripartizione in *oratores*, *bellatores* e *laboratores*, ma *oratores*, *defensores*, *mercatores* e *laboratores*. Lo stesso Onorio d'Autun avrebbe concepito l'ordine dei *laboratores* come i piedi della Chiesa, senza i quali quest'ultima non potrebbe rimanere in piedi né camminare, «Pedes, sunt agricolae Ecclesiam pascentes» (Onorio d'Autun, *Elucidarium*, 27, PL, 172, p. 1129A).

²⁹ San Girolamo, ed. 1861, LX, p. 29. Ringrazio il professor Marco Collareta per avermi suggerito, a suo tempo, la fonte.

³⁰ II Ts 3, 6-15.

³¹ Mt 4, 19.

³² At 18, 1-4.

³³ I Cor 3, 4-11.

³⁴ Mt 4, 4. La stessa attività di preghiera unisce in sé, in realtà, corpo e spirito, come si evince dalla descrizione delle faticose pratiche monastiche cui erano sottoposti i cristiani: si pensi, ad esempio, al ricordo di Bernardo di Chiaravalle che, dopo una serie di digiuni e le ripetute preghiere mattutine, giornaliere e notturne, aveva perso le forze necessarie per mantenersi in piedi; cfr. Kerr 2008, p. 16.

La *theoretica* risollewa e stimola l'animo del cristiano, gli atti di fede si traducono nella capacità di sopportare le ansie e i patimenti che la *pratica* porta con sé, in quanto lo stesso Cristo è Dio e Uomo, siede «in trono sui cherubini»³⁵ ma ha «sofferto nel corpo»³⁶.

Alla stregua di Cristo, l'essere umano è invitato alla rassegnazione, come Giobbe, uomo «integro e retto, timorato di Dio e lontano dal male»³⁷, la cui vicenda offre tutt'altro che rare suggestioni e punti di contatto utili all'analisi dei sostegni antropomorfi. Anche su Giobbe grava un peso immane, che lo schiaccia e lo opprime – «Se ben si pesasse il mio cruccio e sulla stessa bilancia si ponesse la mia sventura... certo sarebbe più pesante della sabbia del mare!»³⁸.

Come un telamone seduto su un blocco lapideo o inginocchiato entro lo stipite del portale, così Giobbe, «colpito da una piaga maligna», si abbandona sedendosi in mezzo alla cenere per grattare i segni della lebbra e maledire giorno e notte della sua nascita. Se nel ripetersi della litania Giobbe non tarda a condannare pure il lavoro, sciagura e punizione cui l'uomo sulla Terra è destinato, la visita di Dio, di cui il sofferente comprende la sapienza e la giustizia, mette a tacere la querela: «Mi metto una mano sulla bocca./ Ho parlato una volta, ma non replicherò./ Ho parlato due volte, ma non continuerò»³⁹.

Dinnanzi all'Eterno, l'uomo meschino si genuflette e si pente, attendendo con fiducia la Salvezza.

Scrittura e figura si presentano così, in maniera speculare, quale monito per il cristiano che, dalla nascita sino alla morte, è costretto a sostenere con pazienza il peso dei propri peccati, meditazione entro la quale non deve venir meno la prospettiva di benedizione e ricompensa future – «Deciderai un'impresa e ti riuscirà, e sulle tue vie risplenderà la luce. A chi si è umiliato potrai dire: in alto! E Dio salverà chi va con gli occhi a terra, egli salva l'innocente e tu scamperai per la purezza delle tue mani»⁴⁰.

Prima di concludere, varrà la pena seguire il tema procedendo dai telamoni modenesi sino alla cattedrale pisana di Santa Maria Assunta, ricordando come simili dispositivi d'interazione, che parlano di umiliazione, abbassamento e paradossale elevazione, possano coesistere entro un'architettura reinterpretata e nobilitata: mi riferisco, in tal caso, al pulpito che il capomastro dell'Opera, Giovanni Pisano, confezionò, tra 1302 e 1310, per l'operaio Burgundio di Tado.

Non mi addentrerò in un'analisi integrale dell'arredo, poiché non sono queste sede né volontà precipue⁴¹; vorrei solamente richiamare l'attenzione verso la presenza di quello che, sin dall'interpretazione che ne diede Herbert von Einem, fu considerato non solo pseudo-telamone, in atto di reggere il cielo con la propria mano, ma anche

³⁵ Sal 99, 1.

³⁶ I Pt 4, 1.

³⁷ Gb 1, 1.

³⁸ Gb 6, 2.

³⁹ Gb 40, 4-5.

⁴⁰ Gb 22, 28-30.

⁴¹ Rimando a un mio recente contributo (Matteoni 2022) per l'approfondimento del motivo qui brevemente accennato.

un ipotetico autoritratto d'artista, ovvero il personaggio laico, di sesso maschile, scolpito tra i santi Luca e Matteo, entro il basamento che sostiene, ed eleva, Cristo benedicente e giudice (fig. 14)⁴².

Seppur non vi sia più nulla della sventurata figura umana che si rannicchia sotto le mensole della cattedrale di Modena, né dell'analogo telamone della lastra delle storie veterotestamentarie che, pur fungendo da cosmico pilastro di unione tra la Terra e i Cieli, lamenta le proprie sofferenze e il proprio dolore, è interessante notare la giustapposizione, manifestantesi pure a Pisa, di sostegno antropomorfo – al contempo creatore del manufatto – e testo di querela rivolto al fruitore – le due celebri iscrizioni correnti lungo attico e zoccolo del monumento, recuperate durante i restauri grazie alla pertinente trascrizione dei versi nei manoscritti di Roncioni e Tronci⁴³:

LAVDO DEVM VERVM PER QVEM SVNT OPTIMA RERVVM / QVI DEDIT HAS PVRAS
HOMINE(M) FORMARE FIGURAS. / HOC OPUS HIS ANNIS DOMINI SCVLPERE
JOHANNIS / ARTE MANVS SOLE QVONDAM NATIQVE NICHOLE / CVRSIS
UNDENIS TERCENTVM MILLEQUE PLENIS. / IAM DOMINANTE PISIS
CONCORDIBVS ATQVE DIVISIS / COMITE TVNC DICO MONTISFELTRI
FREDERICO / HIC ASSISTENTE NECTO [*sic!*] FALCONIS HABENTE / HOC OPVS IN
CVRA NEC NON OPERE QVOQVE IVRA. / EST PISIS NATVS VT IOHANES ISTE
DOTATVS / ARTIS SCVLPURE PRECUNCTIS ORDINE PURE. / SCVLPENS IN
PETRA LIGNO AURO SPLENDIDA TETRA / SCVLPERE NESCISET VEL TURPIA SI
VOLUISSET. / PLURES SCVLPSTORES RE(M)ANE(N)T SIBI LAUDIS HONORES. /
CLARAS SCVLPTRAS FECIT UARIASQ(UE) FIGURAS / QVISQVIS MIRARI(S)
TU(N)C RECTO IU(RE) P(RO)BARIS. / X(H)RISTE MISERERE CUI TALIA DONA
FUERE. AMEN⁴⁴.

Se il componimento sommitale, sopra riportato, reitera la natura formulare ed eminentemente devozionale della preghiera al *Deus artifex* e della lode all'artista, creato e a sua volta creatore, la porzione testuale che definirei terrena, in termini meramente strutturali ma anche lessicali, confessa, tramite un ludico concerto di voci, i patimenti dello scultore e le fatiche, in nuce al mestiere, sopportate e auspicabilmente compiante dal lettore:

⁴² Particolarmente pregnante risulta, da parte dell'autore, la considerazione del simbolo tetramorfico dell'evangelista Matteo quale trasfigurazione del cielo; Einem 1962, pp. 37-39.

⁴³ Pisa, Archivio di Stato, ms. Roncioni 339, cc. 7-8; Pisa, Archivio Capitolare, ms. C 152, c. Xv.

⁴⁴ Offro, nella presente e alla nota 45, la traduzione delle due iscrizioni: «Lodo il Vero Dio per il quale esiste, perfetta, qualsiasi cosa, colui che concesse a un uomo di dar forma a queste pure immagini. Le sole mani di Giovanni, già figlio di Nicola, scolpirono con acribia quest'opera, essendo ormai del tutto trascorso l'anno del Signore milletrecento undici, quando Federico, allora conte di Montefeltro, che dominava Pisa per via d'accordi e scissioni, era qui presente e Nello di Falcone curava non solo quest'opera, ma aveva anche autorità su ogni altra. Egli è nato a Pisa, come quel Giovanni che, tra gli altri, s'eleva dotato della pura arte scultorea. Scolpendo opere splendide in pietra, legno, oro, egli non potrebbe scolpire cose ignobili o turpi neppure se volesse. Tra la maggior parte degli scultori, a lui vanno gli onori della lode. Egli scolpì insigni sculture e variegate effigi. Chiunque tu sia, se la ammiri, allora a buon diritto la approvi. O Cristo, abbi pietà di colui al quale furono elargiti tali doni, Amen».

CIRCVIT HIC AMNES MVNDI PARTESQUE IOHANNES / PLVRIMA TEMPTANDO GRATIS
 DISCENDA PARANDO / QVEQVE LABORE GRAVI NVNC CLAMAT NON BENE CAVI /
 DVM PLVS MONSTRAVI PLVS HOSTICA DAMNA PROBAVI / CORDE SED IGNAVI PENAM
 FERRO MENTE SVAVI / VT SIBI LIVORE[M] TOLLAM MITIGEMQVE DOLORE[M] / ET
 DECVS IMPLOREM VERSIBVS ADDE ROREM / SE PROBAT INDIGNVM REPROBANS
 DIADEMATE DIGNVM / SIC HVNC QVE[M] REPROBAT SE REPROBANDO PROBAT⁴⁵.

Non vi sono sensibili ostacoli all'istituzione di un parallelo tra la sopracitata richiesta metapoetica – sì, arricchita delle gemme di un'autoconsapevolezza artistica *in fieri* – e l'invocazione che le figure scolpite della cattedrale di Modena rivolgevano al passante, chiedendo di poter alleviare la sofferenza sostituendoli nell'arduo compito di sostenere l'architettura sovrastante⁴⁶.

Le iscrizioni del pulpito manifestano, dunque, un percorso che si biforca in due direttrici non tanto parallele, quanto dicotomiche: da un lato, le lamentazioni dello zoccolo suggerirebbero una rinnovata idea dello statuto dell'artista e delle arti meccaniche, rifacendosi però a una tradizione già sedimentata, per cui l'artefice, esecutore di uno sforzo fisico, si duole della propria condizione rimettendosi nelle mani del passante o del partecipante all'ufficio liturgico; dall'altro, la preghiera sommitale consacra la pubblicazione dell'oggetto creato e si rivolge al Primo Creatore che fece il mondo⁴⁷. Interessante notare, infine, come le dimensioni semantiche e linguistiche delle due composizioni in versi – la preghiera dell'attico e la querela della base – reiterino nuovamente la bipolarità tematica e dottrinale che investe l'intero monumento, suggellando l'idea del concepimento di un'opera che fonda in sé la fisicità,

⁴⁵ «Visitò, in questa vita, i fiumi e le terre del mondo, Giovanni, cimentandosi nel maggior numero d'esperienze possibile e preparando insegnamenti senza chieder nulla in cambio, ogni cosa con (pesante) fatica. Adesso proclama: "Non fui abbastanza cauto, quanto più mostrai tali risultati, tanto più dovetti difendermi da accuse nemiche". Sopporto la condanna con animo indolente, ma con inclinazione serena, affinché io possa togliere la gelosia, alleviare la sofferenza e supplicare la grazia, aggiungi una lacrima a questi versi. Si dimostra indegno colui che biasima chi è degno di corona, se colui che è biasimato, biasimando se stesso, si dimostra degno di lode.»; per una traduzione differente rimando a Dianich 1984, pp. 59-62. Ringrazio la professoressa Stella Tramontana e il professore Daniele Solvi per l'aiuto offertomi.

⁴⁶ Come già notato da Luca Palozzi, un'eco delle sentenze del pulpito pisano si ritrova anche tra i versi, databili alla prima metà del dodicesimo secolo, del *Carmen paraeneticum ad Raynaldum*, pubblicato per la prima volta con attribuzione a Bernardo di Chiaravalle, nella Roma di Alessandro VII, da Pierre Poussines: analoghe sono l'evidenziazione della fatica terrena, intesa, con sguardo prospettivo, come breve pena da sopportare in preparazione alla vera vita, l'eterna e, se dei giusti, abbellita da beni e gioie conferite dal Signore; l'idea di scrittura e lettura di componimenti e moniti che possano avviare alla virtù e alla salvezza dei presenti e dei posteri, secondo lessico e rime che si rispecchiano tra i due componimenti; Pseudo-Bernardo, *Carmen paraeneticum ad Raynaldum*, PL, 184, pp. 1307A-1314C; Palozzi 2022, pp. 245-246. Un più stringente punto di contatto, al di là della menzione del diadema donato e recuperato da Dio, è dato dal paradigma offerto dai seguenti versi leonini dello Pseudo-Bernardo: «Accipe scriptorum super haec monumenta meorum, / quae tibi monstravi, quae dulciter insinuavi, / non ea corde gravi videas, sed mente suavi».

⁴⁷ La dicotomia delle intenzioni s'esprime, inoltre, nelle due differenti dinamiche che s'instaurano tra lettura e lettore: recuperando le formule di Erich Auerbach, esse potrebbero essere definite quale giustapposizione di una «relazione autoritariamente sollecitata» e d'una «relazione ispirata da carità cristiana»: l'elevazione dell'artefice s'esprime, d'altro canto, innalzandosi a parte dichiarante autorevole e degna d'ascolto, senza che tale ostentazione privi di significato la sottostante umiliazione squisitamente cristiana; cfr. Auerbach 1963, p. 318.

l'artigianalità del mondo terreno e la scienza divina, l'elevazione ispirata della mente. In tal senso, non vi sarebbe luogo più consono per l'iconografia del sostegno antropomorfo, utilizzata, ad esempio, entro la rappresentazione della coperta eburnea del Codice aureo di Echternach per la personificazione di Terra, una cariatide accovacciata a sorreggere la croce di Cristo⁴⁸.

Avendo congiunto, in ultima battuta, parte del repertorio letterario e figurativo del pulpito trecentesco al ben più lontano fenomeno dei telamoni modenesi, si propone un'immagine finale e pressoché contemporanea all'attività di Giovanni Pisano, poiché utile all'ulteriore svolgimento della complessità insita nell'arredo: la rappresentazione che Dante, nell'undicesimo canto del Purgatorio, offre del miniatore Oderisi, che contorce il proprio corpo sotto il peso del masso che grava sulla sua schiena⁴⁹.

Se la posizione imposta ai superbi che salgono il monte li costringe ad abbassare lo sguardo, secondo un atteggiamento che non era loro proprio durante la vita terrena, Oderisi tenta di sollevare il viso per volgere gli occhi verso il pellegrino che sta parlando. Sin dal primo momento in cui Oderisi da Gubbio – interpellato da Dante – prende la parola, contrizione e volontà di intraprendere il vero cammino di redenzione si manifestano attraverso il linguaggio, un linguaggio che mai in vita egli avrebbe fatto proprio: «frate», esclama, presupponendo l'idea di un'uguaglianza tra uomini, di una dignità riconosciuta all'umanità tutta.

La stessa legittimazione della superiorità artistica di Franco Bolognese, del quale «più ridon le carte / che pannelleggia»⁵⁰, procede verso la direzione della redenzione del peccato di superbia di cui il miniatore si macchiò durante il tempo mortale.

Una simile riverenza non è in alcun modo desumibile dal corredo testuale del pulpito di Giovanni, al quale competono, da un lato, la lode di formare opere mirabili dalla lavorazione di materiali vili e pregiati, dall'altro il riconoscimento della superiorità sugli altri scultori. Si pensi alla preghiera rivolta al Cristo misericordioso: se i versi sommitali sono introdotti da una lode e concludono in una richiesta di perdono, non è illogico recuperare il canto dantesco, che si apre con una sorprendente rielaborazione del *Pater noster*, intonato dalla torma di superbi che – come ben evidenziato da Fallani – accolgono e cantano la propria fratellanza⁵¹.

Come le ombre in penitenza chiedono al Padre la manna quotidiana, o la Grazia che redime i peccati della carne, offrendo in sacrificio la propria volontà, così l'iscrizione del pulpito si rivolge direttamente al Redentore, offrendo sé stessa in dono quale sublime opera creata dall'artista, chiedendo pietà e pace per il proprio esecutore. Se la magnanimità è possibile solo tramite l'umiltà, quest'ultima è da individuarsi nella

⁴⁸ Oettinger 1960, pp. 34-54; l'opera è illustrata a p. 46, fig. 11. Pierre Racine, interpretando i telamoni piacentini come contadini, ricordava il sostegno insostituibile dei prodotti della terra e degli incaricati a cogliere questi ultimi, per cui si veda *Il Libro del Maestro* 1999, pp. 167-168.

⁴⁹ Dante Alighieri, *Commedia*, Purg. XI, 73-78. Per gli ideali rapporti che intercorrono tra l'arte figurativa dei Pisani e la *Commedia*, rimando a Castelnovo 2009, pp. 33-46.

⁵⁰ Dante Alighieri, *Commedia*, Purg. XI, 82-83.

⁵¹ Fallani 1961, pp. 22-23.

presa di coscienza d'essersi trovati «per una selva oscura»⁵², nell'ammettere la propria posizione nel mondo. Di conseguenza Giovanni, peccatore *ab origine* come ogni altro uomo mortale, si prostra – sempre tenendo a mente la narrazione relativa all'autoritratto in veste di telamone – ai piedi del Cristo Redentore, esercitando in modo calibrato il proprio mestiere e facendo giusto uso di quei *dona* dispensati da Dio, con la speranza che, ai vani dolori mondani, segua l'incoronazione eterna in cielo come in terra.

⁵² Dante Alighieri, *Commedia*, Inf. I, 2.

BIBLIOGRAFIA

Adhémar 1939 = J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français: recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, London 1939.

Auerbach 1963 = E. Auerbach, *Studi su Dante*, trad. dal tedesco di M.L. De Pieri Bonino, trad. dall'inglese di D. Della Terza, Milano 1963.

Biadi 1855 = L. Biadi, *Della pieve di S. Appiano in Valdelsa. Notizie storiche*, Firenze 1855.

Bower, ed. 2022 = W. Bower, *Scotichronicon*, 16 voll., ms., 1440-1447; ed. a cura di D.E.R. Watt, Edinburgh 2022.

Brown 2009 = P.S. Brown, *The verse inscription from the deposition relief at Santo Domingo de Silos: word, image, and act in medieval art*, in «Journal of Medieval Iberian Studies», I, 1, 2009, pp. 87-111.

Brutails 1912 = J.A. Brutails, *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux 1912.

Calderoni Masetti 1980 = A.R. Calderoni Masetti, *Il Passionario P della Biblioteca Capitolare di Lucca e le croci dipinte toscane del XII secolo*, Roma 1980.

Calderoni Masetti 2014 = A.R. Calderoni Masetti, *Miniatura a Lucca fra XII e XIII secolo: prolegomena a un'esposizione*, in *Scoperta armonia. Arte medioevale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli e M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 155-176.

Caleca 2013 = A. Caleca, *Miniatura in Toscana dall'XI al XIII secolo*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze 2013, pp. 69-96.

Calzona 2009 = A. Calzona, *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*, Cinisello Balsamo 2009.

Campana 1984 = A. Campana, *La testimonianza delle iscrizioni*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 363-373.

Castelnuovo 2009 = E. Castelnuovo, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, premessa, nota bibliografica e cura di F. Crivello, Torino 2009.

Dahan 1983 = G. Dahan, *L'exégèse de l'histoire de Caïn et Abel du XIIe au XIVe siècle en Occident: Textes*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale», L, 1983, pp. 21-89.

Dalli Regoli 2014 = G. Dalli Regoli, *La lettera-incipit: dal segno alfabetico alla "figura"*, in «Rara volumina: rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato», II, 1-2, 2014, pp. 7-14.

Dianich 1984 = A. Dianich, *Le epigrafi del Pergamo*, in *Giovanni Pisano e Pisa agli inizi del '300*, a cura del Liceo Classico statale Galileo Galilei e dell'Ente provinciale per il turismo di Pisa, Pisa 1984, pp. 59-62.

Drouyn 1863 = L. Drouyn, *Chapiteaux romans de la Gironde*, Paris 1863.

Einem 1962 = H. von Einem, *Das Stützengeschoss Der Pisaner Domkanzel: Gedanken Zum Alterswerk Des Giovanni Pisano*, Köln 1962.

- Fallani 1961 = G. Fallani, *Poesia e teologia nella Divina Commedia*, Milano 1961.
- Fallani 1971 = G. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo 1971.
- Franzoni 2002 = C. Franzoni, "Presente del passato": le forme classiche nel Medioevo, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnovo e G. Sergi, 4 voll., Torino 2002-2004, II, 2002, pp. 329-359.
- Frugoni 1984 = C. Frugoni, *Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata, in Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 422-431.
- Frugoni 1996 = C. Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena 1996.
- Gandolfo 2001 = F. Gandolfo, *La cattedrale nel Medioevo: i cicli scultorei*, in *La cattedrale di Cremona: affreschi e sculture*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo 2001, pp. 16-65.
- San Girolamo, ed. 1861 = San Girolamo, *Epistole*; ed. con il titolo *Epistole di s. Girolamo dottore della chiesa, scritte à diverse persone, mentre ch'egli era nell'Eremito ...*, nuovamente tradotte di latino in lingua toscana per Giovanfrancesco Zeffi fiorentino, in Venetia, nella stamperia de Giunti, 1562; ed. a cura di A. Morini con il titolo *Le epistole di S. Girolamo volgarizzate nel secolo XVI da Giovan Francesco Zeffi*, Firenze 1861.
- Herbert 2019 = L.A. Herbert, *With Pen and Knife. Illuminating Blindness in a Forgotten Sacramentary*, in *After the Carolingians. Re-defining Manuscript Illumination in the 10th and 11th Centuries*, a cura di F. Griffiths, B. Kitzinger e K. Starkey, Berlin-Boston 2019, pp. 273-301.
- Kenaar-Kedar, Debiès 1986 = N. Kenaar-Kedar, M.H. Debiès, *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXIX, 1986, pp. 311-330.
- Kerr 2008 = J. Kerr, *Health and Safety in the Medieval Monasteries of Britain*, in «History», XCIII, 1, 2008, pp. 3-19.
- Il Libro del Maestro 1999 = *Il Libro del Maestro. Codice 65 dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza (sec. XII)*, a cura di P. Racine, Piacenza 1999.
- Lomartire 1991 = S. Lomartire, *Appunti su alcune componenti nicoliane dell'apparato plastico del duomo di Piacenza*, in «Bollettino Storico Piacentino», LXXXVI, 2, 1991, pp. 197-222.
- Lomartire 2018 = S. Lomartire, *Di alcune sculture medievali nella Collezione di Lodovico Pogliaghi*, in *Aggiornamenti e nuovi dati dalla collezione Pogliaghi*, atti del I convegno di studi della Casa Museo Lodovico Pogliaghi (Varese, 6 ottobre 2016), a cura di M. Albeni, Varese 2018, pp. 49-54.
- Matja Marusic 2020 = M. Matja Marusic, *Painted Crosses and the Trajectories of Medieval Image Captions. Evidence from Thirteenth-Century Zadar and Beyond*, in «Convivium. Exchanges and interactions», VII, 2, 2020, pp. 92-109.
- Matteoni 2022 = I. Matteoni, *Il telamone come autoritratto dell'artista tra humilitas e dignitas: il caso di Giovanni Pisano*, in «Critica d'Arte», LXXX, 15-16, 2022, pp. 47-54.
- Meneghetti 2007 = M.L. Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma-Bari 2007.
- Montorsi 1980 = W. Montorsi, *S. Stefano in Bologna*, 2 voll., Modena 1980.

- Oettinger 1960 = K. Oettinger, *Der Elfenbeinschnitzer des Echternacher Codex Aureus und die Skulptur Unter Heinrich III (1039-56)*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 2, 1960, pp. 34-54.
- Palozzi 2022 = L. Palozzi, “Còr d’ignavo”, “fama scura”: Giovanni Pisano, Dante e le origini del giudizio artistico, in *L’artista medievale*, a cura di M. Collareta e L. Violi, Roma 2022, pp. 233-259.
- Passio Sancti Clementis*, ed. 1913 = *Passio Sancti Clementis*, ed. a cura di F.X. Funk, 2 voll., Tubingen 1913.
- Patetta 1905 = F. Patetta, *Note sopra alcune iscrizioni medievali della regione modenese e sopra i Carmina Mutinensia*, Modena 1905.
- Pellegrini 1962 = S. Pellegrini, *Saggi di filologia italiana*, Bari 1962.
- Piva 2004 = P. Piva, *Architettura, ‘complementi figurativi’, spazio liturgico (secoli IV/V-XIII)*, in *Storia di Cremona. II, Dall’alto medioevo all’età comunale*, a cura di G. Ardenna, Bergamo 2004, pp. 395-400.
- Pomaro 2015 = G. Pomaro, *I manoscritti medievali della Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca*, Firenze 2015.
- Porter 1915-1917 = A.K. Porter, *Lombard Architecture*, 4 voll., New Haven 1915-1917.
- Quintavalle 1964-1965 = A.C. Quintavalle, *La Cattedrale di Modena: problemi di romanico emiliano*, 2 voll., Modena 1964-1965.
- Rebecchi 1984 = F. Rebecchi, *Il reimpiego di materiale antico nel Duomo di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo*, Modena 1984, pp. 319-354.
- Sabatini 1987 = F. Sabatini, *Il volgare nelle chiese di Roma: messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, Roma 1987.
- Santi 1906 = V. Santi, *Tornata ordinaria del 9 dicembre 1905*, in «Bollettino ufficiale del Ministero dell’istruzione pubblica», 1906, pp. 512-513.
- Sauerländer 1985 = W. Sauerländer, *La cultura figurativa emiliana in età romanica, in Nicholaus e l’arte del suo tempo. In memoria di Cesare Gnudi*, a cura di A.M. Romanini, 3 voll., Ferrara 1985, pp. 51-92.
- Schapiro 1939 = M. Schapiro, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, in «The Art Bulletin», XXI, 4, 1939, pp. 312-374.
- Schnaase 1871 = C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, 8 voll., Düsseldorf 1871.
- Trifone 2020 = P. Trifone, *Un antico fumetto in volgare: l’iscrizione di San Clemente*, in *L’italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, a cura di C. Ciociola e P. D’Achille, Firenze 2020, pp. 11-20.
- Venturi 1901-1940 = A. Venturi, *Storia dell’arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940.
- Verzár 2004 = C.B. Verzár, *Medieval Passageways and Performance Art: Art and Ritual at the Threshold*, in «Arte medievale», III, 2, 2004, pp. 63-73.
- Williamson 1983 = P. Williamson, *Catalogue of Romanesque Sculpture*, London 1983.

ABSTRACT

Considerando i telamoni scolpiti d'ambito wiligelmico affiancati e connotati da iscrizioni, solitamente di breve estensione, i cui versi sembrano essere direttamente pronunciati dal personaggio e rivolti allo stesso osservatore, il tema iconografico del sostegno antropomorfo offre un interessante spazio di riflessione utile all'indagine del connubio tra scultura, scrittura e fruitore. Ragionando sulle possibili implicazioni metatestuali e su come la relazione possa chiarificare l'iconografia del telamone, il presente contributo percorre alcuni degli episodi di tale itinerario guardando non solo alle iscrizioni che corrono attorno al pulpito commissionato a Giovanni Pisano per la cattedrale di Pisa, ma anche alle immagini dantesche che, tra *Purgatorio* X e XI, tentano di spiegare al lettore l'atroce pena dei Superbi, costretti a portare su di sé pesanti massi, com'è il caso del miniatore Oderisi.

The iconographic matter of the anthropomorphic support offers an interesting space for reflection and a useful instrument for the analysis of relationships between sculpture, writing and the observer, especially by considering the sculpted wiligelmic telamons that are accompanied and connoted by inscriptions, usually of short extension, whose verses seem to be directly pronounced by the figure, and addressed to the spectator. Starting from the meta-textual implications and from the clarification of the telamon's iconography, the essay focuses on a selection of North-Italian instances from the Romanesque period drawing connections to coeval book illumination, as well as to the inscriptions that run to the base and apex of the pulpit commissioned to Giovanni Pisano for Pisa cathedral, but also to the images in Dante's *Commedia* that, between *Purgatory* X and XI, flaunt the atrocious punishment of the superbs, forced to carry heavy boulders, as is the case of the illuminator Oderisi.

PAROLE-CHIAVE

Telamone; Giovanni Pisano; Wiligelmo; Modena; Dante

KEYWORDS

Telamon; Giovanni Pisano; Wiligelmo; Modena; Dante