

CEF  
589



COLLECTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

## L'esegesi in figura

### Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale

a cura di Fabio Scirea

La ri-lettura delle Scritture ebraiche costituisce un elemento fondante del Cristianesimo, impegnato sin dai primordi nella reinterpretazione del primo alla luce del poi, mantenendo la lettera del testo ma ribaltandone il significato alla luce di una nuova funzione. Le Scritture ebraiche divennero così l'Antico Testamento, inscindibilmente legato al Nuovo Testamento quale antecedente storico e inesauribile fonte di prefigurazioni di Cristo e del messaggio evangelico.

Nel processo di costruzione di un nuovo immaginario religioso, presto si comprese l'importanza della parallela costruzione di un immaginario visuale, partendo dalla rappresentazione di singoli episodi biblici per poi elaborare coerenti sequenze narrative. L'intensa sperimentazione iconografica di età paleocristiana offrì all'alto-medioevo e poi all'età romanica un ricco corpus di temi e schemi da selezionare, rielaborare ed arricchire, ogni volta in funzione del contesto materiale, dello spazio liturgico e dei significati da veicolare. Coprendo un ampio arco cronologico, il volume affronta tali questioni mediante affondi tematici di storici dell'arte e filologi di diversa provenienza e formazione, ma accomunati da metodologie contestuali e interdisciplinari. Il focus è sulla penisola italiana, ma con significative aperture all'Oltralpe franco-germanico, alla Scandinavia, alla Penisola iberica, all'Oriente bizantino, facendo emergere un intreccio socio-politico-culturale che restituisce un'Europa medievale interconnessa.

Fabio Scirea è professore associato di Storia dell'arte medievale presso l'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali.

L'esegesi in figura  
Cicli dell'Antico Testamento  
nella pittura murale medievale

[www.publications.efrome.it](http://www.publications.efrome.it)

ISBN 978-2-7283-1571-0



9 782728 315710

58,00 €



## SOMMARIO

Fabio SCIREA, <i>L'Antico Testamento, materia malleabile da ri-leggere e ri-scrivere, «in figura»</i> .....	5
---	---

### I – DARE FORMA AD UN IMMAGINARIO VISUALE

Fabio SCIREA, <i>I primordi del racconto visuale della Creazione</i> .....	31
Anna V. POZHIDAIEVA, <i>Participes lucis aeternae : à propos des personnages secondaires dans l'iconographie du Premier jour de la Création</i> .....	71
Mauro DELLA VALLE, <i>Storie di Mosè fra Roma e Bisanzio (secoli IV-VI)</i> .....	93
Francesco LUBIAN, <i>Il ruolo delle tipologie veterotestamentarie nei Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui di Rustico Elpidio</i> .....	107

### II – SULLE TRACCE DELLA RIELABORAZIONE ALTOMEDIEVALE

Giulia BORDI, <i>In parte virorum e in parte mulierum. Personaggi e scene dell'Antico Testamento in Santa Maria Antiqua a Roma</i> .....	127
Marcello MIGNOZZI, <i>Episodi dell'Antico Testamento nella pittura di Puglia e Lucania tra IX e X secolo: riletture, nuove proposte e alcuni spunti di riflessione</i> .....	159

### III – CICLI DI SAN PIETRO IN VATICANO E SAN PAOLO FUORI LE MURA E LORO DERIVAZIONI DI ETÀ ROMANICA

Cecilia PROVERBIO, <i>La trasmissione del repertorio figurativo veterotestamentario di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura fra tradizione e innovazione: alcuni esempi nei cicli romanici di area centro-italica</i> .....	203
---	-----

Claudia QUATTROCCHI, *Strategie artistiche per la costruzione ecclesiologica del Patrimonium Sancti Petri: tre cicli biblici nell'Italia mediana fra XII e XIII secolo* ..... 231

Chiara PANICCIA, *Il peccato di Eva. Narrazione iconografica e letteraria nel ciclo dell'Immacolata di Ceri* ..... 255

#### IV – EXEMPLA DAL ROMANICO D'OCCIDENTE, UNA REALTÀ INTERCONNESSA

Marco ROSSI, *Le storie di Sansone in San Vincenzo a Galliano e in San Calocero a Civate* ..... 279

Marcello ANGHEBEN, *La représentabilité du Dieu de l'Ancien Testament et l'adoration des images dans les peintures de la nef de Saint-Savin* ..... 299

Wilfrid E. KEIL, *Caino e Abele nella pittura murale romanica* ..... 327

Søren KASPERSEN, *Ecclesia triumphans. On a Romanesque Concordia-Decoration in Bjäresjö Church in Scania* ..... 357

Rossana GUGLIELMETTI e Paolo CHIESA, *L'altro Noè. La Bibbia attraverso il filtro delle cronache universali* ..... 385

Manuel CASTIÑEIRAS, *Sigena 1200, un racconto tra tipologia e topografia: intrecci genealogici entro un paesaggio biblico* ..... 405

Verónica Carla ABENZA SORIA, *Put the Blame on Eve: from Narrative Purpose to Allegorical Meanings in the Wall Paintings of Sigena* ..... 439

#### V – ANTICO TESTAMENTO E PITTURA MONUMENTALE A BISANZIO: UN RAPPORTO DISCONTINUO

Andrea TORNO GINNASI, *L'apparizione "scomparsa": Giosuè a Hosios Loukas e la discontinuità veterotestamentaria nell'arte monumentale medio-bizantina* ..... 469

Yoanna PLANCHETTE, *La Visione della Resurrezione delle ossa aride (Ez 37,1-10) nel programma iconografico della cappella cimiteriale di Bačkovo: dimensione liturgica, implicazioni spaziali e peculiarità iconografiche* ..... 499

Emanuela FOGLIADINI, <i>Le cycle de l'Ancien Testament dans le Parekklesion de Chora : préfigurations savantes de l'Incarnation du Christ</i> .....	515
Xavier BARRAL I ALTET, <i>Considerazioni conclusive</i> .....	539
Indice dei luoghi .....	545
Riassunti .....	549

Achévé d'imprimer  
en novembre 2022  
sur les presses de  
The Factory  
via Tiburtina, 912  
00156 Roma

ROSSANA GUGLIELMETTI E PAOLO CHIESA

## L'ALTRO NOÈ

### LA BIBBIA ATTRAVERSO IL FILTRO DELLE CRONACHE UNIVERSALI\*

I. Quando un artista affronta la raffigurazione di un episodio o personaggio biblico, o un committente delinea un programma figurativo di soggetto scritturale, la Bibbia non è il loro riferimento esclusivo, l'unico in base al quale le loro scelte devono essere interpretate. Quello che agisce o può agire è in realtà un combinato tra i contenuti strettamente canonici, le eventuali espansioni apocriefe della materia e l'esegesi di quel fatto o personaggio elaborata da una lunga tradizione patristica e medievale. Ma non solo: nel sistema potrebbe entrare anche il *continuum* storico nel quale quel fatto o personaggio si inserisce, delle cui implicazioni la rappresentazione può essere riflesso; soprattutto, poi, se collocata in un ciclo, contesto in sé portatore di una dimensione storica e non solo di sovrasensi individuali e episodici. Tutto questo è in fondo intrinseco nel meccanismo esegetico stesso, benché da un lato appaia centrifugo rispetto alla storicità, quando la ricerca del senso spirituale approda ai territori della morale e delle verità escatologiche: l'interpretazione tende allora a volte a frammentare in unità di significato indipendenti e decontestualizzate quelli che erano tasselli di una sola vicenda. Dall'altro lato, però, nel senso figurale l'esegesi recupera e sviluppa proprio la connessione lineare degli eventi, ricordando instancabilmente come ogni fatto o figura della storia sacra assuma il suo pieno valore solo se inteso in rapporto alla storia tutta, come prefigurazione o adempimento di altro.

Questo *continuum* implicitamente comprende non solo la storia biblica, ma anche quella universale, sebbene di solito questo assunto teologico resti inattivo nella pratica esegetica (al di là dell'evocazione astratta dei "pagani" come co-destinatari della salvezza dopo l'Incarnazione di Cristo), come anche nella storiografia stessa di gran parte del Medioevo, che perde l'afflato delle poderose cronache universali di Padri come Eusebio e Orosio, capaci di governare la sinossi tra vicende bibliche e storie degli altri popoli.

Possiamo prendere a esempio di questo disinteresse per il mondo extra-scritturale un caso che ci introduce al personaggio che abbiamo scelto di trattare, Noè: la grandiosa costruzione intellettuale di Ugo di San Vittore nel suo trattato *De archa Noe* e nel *Libellus de formatione archae* che lo accompagna (databili dopo il 1126 ed entro i primi anni Trenta). Poiché il trattato

\* L'articolo è frutto della collaborazione dei due autori, ma la stesura del primo paragrafo si deve in particolare a Rossana Guglielmetti, quella del secondo a Paolo Chiesa.

nasceva dalle letture bibliche praticate per e con i confratelli nel chiostro, e in quelle letture Ugo si era avvalso di un complicato disegno dell'arca da lui stesso tracciato, nel *Libellus* spiega ai futuri copisti come realizzare un disegno analogo, dove un sistema raffinatissimo di integrazione di spazi e di particolari rappresenta contemporaneamente tutti i significati sviscerati dalla sua esegesi. Non si conserva alcun manoscritto dell'opera del Vittorino dove le sue istruzioni siano state messe in pratica – e forse mai nessun copista si avventurò a provarci –; le undici tavole che completano l'edizione critica di Patrice Sicard<sup>1</sup> e la resa digitale realizzata da Conrad Rudolph<sup>2</sup> permettono oggi di farsi un'idea di quale sarebbe stato il risultato. Come argomenta Ugo, nell'arca coesistono e si stratificano, per così dire, in primo luogo la vera e propria imbarcazione di Noè come oggetto "nautico", in secondo luogo l'arca intesa tipologicamente come la Chiesa, in terzo luogo l'arca come Sapienza, infine l'arca come grazia;<sup>3</sup> e non solo si compenetrano questi quattro sensi, ma insieme anche l'arca come macro- e microcosmo in armoniosa corrispondenza. Un esperimento estremo di "esegesi visuale",<sup>4</sup> di uso didattico dell'immagine nell'interazione con la scienza e la teologia. Quello che conta ai nostri fini è come, nella lettura figurale, l'arca sia così inscritta nella storia della salvezza, anzi ne costituisca lei stessa fisicamente tutta la parte da Adamo al Giudizio finale (il corpo dell'arca comprende e scandisce simultaneamente Antico e Nuovo Testamento, le tre età corrispondenti alla Legge naturale, a quella mosaica e a quella della Grazia, e ancora le sei età del mondo). Ma in questa storia, come si diceva, non vi è spazio per la sinossi con vicende parallele extra-bibliche: malgrado l'impianto esegetico elaboratissimo e pressoché onnicomprensivo, questo particolare elemento pare non aver intercettato gli interessi dell'autore.

A un certo punto, però, la saldatura tra storia biblica e non biblica ritorna ad affacciarsi. Ne possiamo vedere i prodromi, una generazione circa dopo Ugo, in un'opera formalmente ancora esegetica, ma che già sconfinava nel trattato storiografico: l'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, maestro di *sacra pagina* della scuola parigina, composta attorno al 1170 e presto impostasi come base canonica della formazione teologica universitaria.<sup>5</sup> Pietro compie l'impresa di ripercorrere e chiarire sistematicamente

<sup>1</sup> Sicard 2001; le tavole costituiscono il vol. 176A.

<sup>2</sup> Le immagini sono pubblicate in Rudolph 2014 e disponibili in altissima risoluzione nel sito dell'University of California, all'indirizzo <https://mysticark.ucr.edu>.

<sup>3</sup> *Prima est quam fecit Noe securibus et dolabris ex materia lignorum et bitumine. Secunda est quam fecit Christus per predicatorum suos ex collectione populorum in una fidei confessione. Tertia est quam cotidie sapientia edificat in cordibus nostris ex iugi legis Dei meditatione. Quarta est quam mater gratia operatur in nobis ex confederatione multarum uirtutum in una caritate. Prima est in re, secunda in fide, tertia in cognitione, quarta in uirtute. Primam uocemus archam Noe, secundam archam Ecclesie, tertiam archam sapientie, quartam archam matris gratie (De archa Noe I III: Sicard 2001, p. 17, l. 233-242).*

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p. 10\*.

<sup>5</sup> Dell'opera integrale manca ancora un'edizione critica che sostituisca la stampa madrilenica del 1699 curata dal benedettino Emanuel Navarros, riprodotta in *PL* 198, col. 1053-1644. La sola *Genesi* è stata oggetto di un'edizione recente, Sylwan 2005, sulla quale è stata condotta una traduzione italiana commentata, Lazzarini 2018.

l'intera serie degli eventi biblici, in una narrazione ragionata dall'impianto molto innovativo. Ciò che porta alla piena riappropriazione della storicità, per l'appunto, di questi eventi è la sua scelta di dare un'esegesi strettamente letterale, che offra la necessaria, solida base per chi voglia proseguire nelle interpretazioni ad altri livelli. E spiegare la lettera, spiegarla realmente e non solo come intelaiatura funzionale al senso spirituale, significa calare ogni fatto prima di tutto in una successione ordinata, cui non restano estranee le parallele vicende di altri popoli; in secondo luogo, in uno spazio geografico preciso; in terzo luogo, in una verosimiglianza materiale, anche quando ricondurre al realismo e alla coerenza le narrazioni bibliche mette a dura prova l'ingegno dell'esegeta. È su quest'ultimo aspetto del metodo di Pietro che ci soffermeremo ora, lasciando i primi due alla seconda parte di questo contributo.

La razionalizzazione storico-letterale degli eventi della Bibbia comporta una conseguenza importante, che potrebbe rivelarsi di qualche conto anche nella resa per immagini di tali eventi: la creazione di particolari aggiuntivi rispetto al testo biblico, che servono a precisarlo e chiarirlo dove restavano spazi di indeterminatezza; particolari che Pietro trae dagli scritti degli esegeti precedenti ma in parte escogita anche con le proprie forze, sottoponendo il testo al vaglio della propria intelligenza.

Uno dei tanti passi sui quali si era dispiegata la finezza analitica dell'esegesi migliore – da Origene, ad Agostino, fino a Ugo stesso<sup>6</sup> –, è quello che descrive la forma dell'arca, per bocca di Dio che istruisce Noè (Gen 6, 14-16). Queste le prescrizioni “tecniche”, secondo la *Vulgata*:<sup>7</sup>

<sup>14</sup>*fac tibi arcam de lignis levigatis  
mansiuunculas in arca facies  
et bitumine linies intrinsecus et extrinsecus*  
<sup>15</sup>*et sic facies eam  
trecentorum cubitorum erit longitudo arcae  
quinquaginta cubitorum latitudo  
et triginta cubitorum altitudo illius*  
<sup>16</sup>*fenestram in arca facies et in cubito consummabis summitatem  
ostium autem arcae pones ex latere deorsum  
cenacula et tristega facies in ea.*

<sup>6</sup> La latinità medievale, per ricordare appena le tappe maggiori di una densa tradizione esegetica, fondava la sua lettura della Genesi su un ricchissimo materiale patristico: *in primis*, le omelie di Origene tradotte da Rufino, l'*Hexaemeron* di Ambrogio, le *Quaestiones in Heptateuchum* e i due trattati *De Genesi ad litteram* e *De Genesi contra Manichaeos* di Agostino. Il primo Medioevo aggiunge altre due fonti essenziali, anche per la mediazione di questo stesso materiale, con le *Quaestiones in Vetus Testamentum* di Isidoro di Siviglia e l'*Hexaemeron* di Beda; e l'età carolingia raccoglie, riordina e compendia questa tradizione in una quantità di esposizioni (le *Quaestiones et responsiones in Genesim* di Alcuino, i commentari di Vigbodo, Claudio di Torino, Angelomo di Luxeuil, Rabano Mauro, Valafrido Strabone, Aimone e Remigio d'Auxerre). Al tempo che ci interessa, nel fiorire dell'esegesi nell'XI-XII secolo, oltre a Ugo trattano la Genesi Bruno di Segni, Arnaldo di Bonneval, Onorio Augustodunense, Abelardo, Gilberto l'Universale, Andrea di San Vittore, Roberto Grossatesta e altri ancora, mentre si definisce tra la scuola di Laon e quella di Parigi anche lo strumento che diverrà la base per l'accesso alla Scrittura, la *Glossa ordinaria*.

<sup>7</sup> *Biblia sacra* 1994, *ad locum*.

(Fatti un'arca di legno levigato; disporrai nell'arca degli scompartimenti e la spalmerai di bitume dentro e fuori. E così la farai: sarà lunga trecento cubiti, larga cinquanta e alta trenta. Farai nell'arca una finestra e in un cubito la terminerai in alto; da un lato porrai invece la porta dell'arca. Costruirai in essa un piano inferiore, sale da pranzo e spazi tripartiti).

Sono due gli elementi che ispirano al Comestore le annotazioni più interessanti: le misure prescritte e l'esistenza di scompartimenti e piani, che restano però solo sommariamente definiti. Così egli chiosa la sensibile disparità tra la limitata altezza e le altre due dimensioni:

*Quod dicitur archa habuisse triginta cubitos in altum, in corpore eius intelligendum est, id est a fundo usque ad tabulatum. Impossibile enim esset operturam eius non plus ascendisse et tigna triginta cubitos tantam operire longitudinem et latitudinem. [...] Fuit ergo hec archa in fundamento quadrata, scilicet in forma altera parte longiori ab angulis in artum conscendens, donec in cubito summitas eius perficeretur.*<sup>8</sup>

(Quanto al fatto che si dica che l'arca era di 30 cubiti in altezza, bisogna intenderlo in relazione alla sua struttura portante, ossia dal fondo al basamento: sarebbe impossibile, infatti, che la copertura dell'arca non fosse salita più in alto e che delle travi di legno di 30 cubiti potessero coprire una lunghezza e una larghezza così imponenti. [...] L'arca era dunque quadrangolare alla base, con la pianta che aveva un lato più lungo dell'altro; e, salendo, i suoi spigoli si restringevano fino alla lunghezza di un cubito alla sommità).<sup>9</sup>

Tutti prima di Pietro avevano discusso e chiarito l'ultimo elemento, ossia che il cubito alla sommità significava che l'arca era a forma di tronco di piramide, ma nessuno si era preso questa libertà rispetto alle cifre. A Pietro l'evidente sproporzione delle dimensioni crea un problema razionale, e l'*escamotage* per risolverlo è attribuire al testo sacro una specie di metonimia, la parte per il tutto: in questo specifico caso il numero di 30 cubiti deve riferirsi solo alla carena, escludendo la sezione sopra la linea di galleggiamento (così almeno sembra di potersi intendere la sua chiosa).

Più complessa è la questione del numero di piani e stanze, sulla quale molto avevano riflettuto i predecessori anche in base alla reale capacità di tenere il mare e alla funzionalità degli spazi interni di un natante così strutturato. Pietro riassume in questi termini le principali linee interpretative del passato:

*Facta sunt in ea cenacula et tristega, id est distinctiones dicte a trica. Dicit alia translatio: Bicamerata et tricamerata. Habuit enim quinque cameras quas Augustinus etiam preter sentinam dicit ibi fuisse, dicens super tabulatum fuisse sentine eam bicameratam. Vna enim camerarum erat stercoraria, altera apotecaria et super hanc mansionem erat alia tricamerata. Laterales camere erant: una immitium, altera mitium animalium, media hominum et auium. Et habuit ostium ubi bicamerata et tricamerata iungebantur. Alii uero has quinque cameras in altitudine sola disponunt: inferiorem que et sentina stercorariam dicentes, secundam supra illam apotecariam, tertiam immitium animalium et serpentium, et ubi hee iunguntur ostium ponunt; quartam mitium, supremam hominum et auium. Iosephus tamen dicit archam quatuor cameras habentem, forte stercorariam uel sentinam non includens.*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> *Historia scholastica* 33: Sylwan 2005, p. 62-63, l. 9-12.17-19.

<sup>9</sup> Lazzarini 2018, p. 130.

<sup>10</sup> *Historia scholastica* 33: Sylwan 2005, p. 63-64, l. 24-37.

(Nell'arca furono costruite sale da pranzo e alloggi tripartiti, i cosiddetti tristega, cioè suddivisioni, così chiamate da trica, "piega". Un'altra traduzione rende: "un alloggio a due stanze e un alloggio a tre stanze". L'arca conteneva infatti cinque stanze. Agostino sostiene che vi fossero cinque stanze, esclusa la sentina: dice che sopra il basamento, al di sotto del quale si trovava la sentina, si trovava un alloggio a due stanze, una delle quali era la latrina, l'altra il deposito per le provviste; sopra questo alloggio, ve n'era un altro a tre stanze: le due stanze laterali erano una per gli animali feroci e l'altra per quelli mansueti; la stanza centrale era quella per uomini e uccelli. L'arca, inoltre, aveva una porta dove il piano a due stanze e quello a tre stanze si univano. Altri, invece, dispongono queste cinque stanze soltanto nel verso dell'altezza dell'arca: dicono che la stanza inferiore, che fungeva anche da sentina, era la latrina; al di sopra di questa, la seconda era il deposito per le provviste; la terza per gli animali feroci e i serpenti [secondo quest'ipotesi, la porta sarebbe collocata dove la seconda e la terza stanza si uniscono]; la quarta stanza per gli animali mansueti; la stanza più in alto per uomini e uccelli. Giuseppe, invece, riferisce che l'arca aveva quattro stanze: forse non include nel computo la latrina o la sentina).<sup>11</sup>

L'esegesi cristiana, dunque, aveva formulato due ipotesi. La prima, quella per cui Pietro correttamente rimanda ad Agostino, conta tre soli piani rispettivamente con una, due e tre stanze.<sup>12</sup> A dire il vero Agostino non precisava anche le funzioni di ogni stanza, ma Pietro pare integrarle qui usando il suo vero riferimento diretto, la *Glossa ordinaria*, che riportava l'estratto di Agostino in un contesto di glosse più ampio che si apriva con la spiegazione attribuita a un altro *auctor*, Valafrido Strabone (cui la *Glossa* assegnava alcuni dei suoi contenuti, tanto da generare in seguito l'equivoco che l'autore carolingio fosse artefice dell'intero *corpus*).<sup>13</sup> In quel primo estratto si menzio-

<sup>11</sup> Lazzarini 2018, p. 130-131.

<sup>12</sup> Così Agostino si esprimeva nelle *Quaestiones in Heptateuchum: Quid ait, cum de arcae fabricatione loqueretur: inferiora bicamerata et tricamerata facies eam? Non enim inferiora futura erant bicamerata et tricamerata. Sed in hac distinctione totam structuram eius intellegi uoluit, ut haberet inferiora, haberet et superiora inferiorum, quae appellauit bicamerata, haberet et superiora superiorum, quae appellauit tricamerata. In prima quippe habitatione, id est in inferioribus semel camerata erat arca; in secunda uero habitatione supra inferiorem iam bicamerata erat ac per hoc in tertia supra secundam sine dubio tricamerata erat (Frapoint 1958, p. 3-4, l. 86-95). A questo modello, fra l'altro, aderivano anche l'esegesi e il disegno di Ugo di San Vittore: *Sunt alii qui dicunt in archa non fuisse nisi tres mansiones et ex his unam semel cameratam, mediam bicameratam, supremam tricameratam; et aiunt has distinctiones mansionum appellasse Scripturam cenacula, ipsas autem mansiones tres tristega. Et hanc formam nos iccirco potius quam reliquas depinximus, quia non facile altitudinem parietum in plano demonstrare potuimus* (Sicard 2001, p. 23, l. 139-145).*

<sup>13</sup> Così intese Giovanni Tritemio nel suo *De scriptoribus ecclesiasticis* (Basilea, 1494), tratto in inganno dall'etichetta della prima glossa; tra le opere di Valafrido la parte marginale della *Glossa ordinaria* fu poi stampata da Migne in *PL* 113 (cfr. Smith 2009, p. 17-18). Così la sequenza di glosse chiosa i versetti in questione: *Mansiunculas et cetera. Strabo. LXX. Bicamerata et tricamerata in arca facies. Bicamerata in inferioribus. Tricamerata in superioribus: quinque ergo mansionibus distincta sunt. Prima id est inferior fuit stercoraria, quo stercora defluebant ne qui erant in arca fetore lederentur. Secunda apothecaria. Tercia in initium animalium et serpentium. Quarta mansuetorum. Quinta id est suprema hominum et avium [...]. / Augustinus. In prima habitatione in inferioribus semel camerata erat arca. In secunda super inferiorem habitationem bicamerata. In tertia uero super secundam tricamerata. / Augustinus. Dicunt alii in inferioribus duas fuisse mansiunculas et sic arcam fuisse bicameratam. Harum inferior stercora suscipiebat, secunda escas, quae apothecaria dicebatur. In superioribus tricamerata erat, ubi homines et animalia congrua distinctione continebantur (Biblia Latina 1992, ad locum)*. Come si può

navano la destinazione *stercoraria* e *apothecaria* dei primi due spazi e l'uso dei tre superiori rispettivamente per animali feroci e serpenti, per animali miti e per uomini e uccelli; l'esegeta, pur senza specificare su quanti piani si intendano disposte queste stanze, definendo l'ultima *suprema* tradisce una visione per spazi tutti sovrapposti, che è invece la seconda possibilità interpretativa citata da Pietro. La coincidenza delle cinque stanze con altrettanti piani, per cui Pietro rinvia a generici *alii*, risale già a Origene<sup>14</sup> e attraversa tutta l'esegesi medievale, fino, tra gli altri, a Andrea di San Vittore (altra fonte cara al Comestore).<sup>15</sup> I due modelli su tre o cinque piani, per inciso, trovano la loro fortuna anche nelle raffigurazioni medievali dell'arca: basti citare come esempio del primo l'affresco sulla volta di Saint-Savin-sur-Gartempe, per il secondo il ciclo miniato che accompagna l'esposizione dell'Apocalisse di Beato di Liébana (nella sua seconda versione, una delle cui caratteristiche è proprio l'aggiunta di una tavola che rappresenta l'arca).<sup>16</sup>

constatare, dopo l'estratto dalle *Quaestiones* di Agostino ne compare un altro ancora a lui attribuito, che a sua volta accenna alle funzioni di ogni spazio: ma rispetto a quello che apre la glossa al passo resta più generico quanto alla distribuzione dei tre superiori.

<sup>14</sup> *Homeliae in Genesim* II 1-2 nella versione di Rufino: *Tradunt ergo quod inferior regio ipsa, quae in fundo est, ad huiusmodi necessitates mancipata sit et excepta, huic autem superior [et] contigua conservandis pabulis deputetur. [...] In hos ergo usus inferiores partes, quae bicameratae dicuntur, tradunt fuisse distinctas, superiores vero ad habitaculum bestiis vel animalibus deputatas, in quibus inferiores quod feris et immitibus bestiis vel serpentibus habitaculum praebuisse, his vero contigua in superioribus loca mitioribus animantibus stabula fuisse. Supra omnia vero in excelso hominibus sedem locatam, utpote qui et honore et ratione cuncta praecellant, ut, sicut ratione et sapientia principatum gerere supra omnia, quae in terris sunt, dicitur homo, ita etiam loco celsior et supra omnes animantes, quae in arca sunt, collocatus sit. Tradunt autem etiam ostium, quod ex latere factum dicitur, eo loci fuisse, ut inferiora quae dixit bicamerata infra se haberet, et, quae dixit tricamerata superiora, a loco ostii superiora appellata sint et inde ingressa universa animalia per sua quaeque loca, secundum quae supra diximus, congrua discretionem dirempta sint* (Baerhens 1920, p. 25, l. 3, p. 26, l. 6).

<sup>15</sup> L'adottava ad esempio Alcuino, ripreso in questo da Rabano Mauro (rispettivamente PL 100, col. 528AB e PL 107, col. 514D-515B). La formulazione di Andrea (che scrive il suo commento a San Vittore entro il 1147) aderisce molto da vicino a quella della *Glossa ordinaria*: *Quinque mansionibus distincta fuit arca: Prima (id est infima) fuit stercoraria, secunda apothecaria, tertia immitium animalium et serpentium, quarta mansuetorum animalium, quinta (id est suprema) hominum et auium. Augustinus sic arcam describit: «In prima habitatione (id est in inferioribus) semel camerata erat arca, in secunda super inferiorem bicamerata, in tertia uero super secundam tricamerata* (Lohr – Berndt 1986, p. 47, l. 1423-1429).

<sup>16</sup> Nella prima parte del libro II Beato introduce un lungo estratto dal *De arca Noe* di Gregorio d'Elvira per commentare il numero delle chiese cui sono rivolte le lettere affidate a Giovanni nella visione, sette: il precedente esegeta le aveva riconosciute alle sette persone salvate dal diluvio con Noè (figura di Cristo) sull'arca (figura della Chiesa), ossia la moglie e i tre figli con le rispettive consorti. Nel corredo iconografico inizialmente previsto questo passaggio non dava luogo a illustrazioni, ma nei testimoni della seconda versione di tale apparato gli si accosta una rappresentazione dell'arca su cinque o quattro piani l'ultimo dei quali occupato dagli otto personaggi – segno peraltro che chi concepì l'immagine non aderì al testo (Gregorio segue la linea interpretativa dei tre soli piani), ma a un modello estraneo. Ne sono esempi celebri, fra gli altri, il "Beato di Girona" del 975 (Archivo Capitolar, Núm. Inv. 7 [11], con la figura ai fol. 102v-103r) e il ms Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 14/2 del 1047 (fol. 109r), dove gli spazi dell'arca si sovrappongono su cinque livelli; o i mss Seu de Urgell, Museo Diocesano, Núm. Inv. 501 dell'ultimo quarto del X secolo (fol. 82v) e Valladolid, Bibliotecas de la Universidad y de Santa Cruz, 433 del 970 (fol. 74v), dove il numero è ridotto a quattro. Yarza Luaces 1998, p. 45

Secondo la sua prassi consueta, insomma, Pietro riferisce della tradizione precedente in modo ragionato e in parte creativo, ricomponendo fonti diverse per restituire una sintesi il più possibile inclusiva e razionale – all'occorrenza con particolari originali, come la collocazione centrale dello scompartimento ad uso umano. Chiunque altro si sarebbe fermato, si era fermato qui. Non il Comestore, che aggiunge una terza voce, quella di Giuseppe Flavio con le sue *Antiquitates Iudaicae*<sup>17</sup>, ossia uno storico – non un esegeta – e per di più non cristiano; voce ampiamente presente e autorevolissima da un capo all'altro della parte veterotestamentaria dell'*Historia scholastica*. Quattro secondo lui le stanze: ma Pietro trova una spiegazione armonizzante per questa difformità, la ragionevole ipotesi che Giuseppe abbia escluso dal conto lo spazio meno nobile, la sentina. Questo appunto è il metodo di lavoro: non limitarsi all'ecosistema formato dalla Bibbia e dalla sua tradizione esegetica, ma cercare in ogni occasione possibile di ancorare i fatti anche a testimonianze extra-bibliche ed extra-cristiane, ad una 'storia condivisa', per così dire.

Ancora a proposito dell'arca possiamo ritrovare un altro esempio dell'uso di Giuseppe Flavio in questa direzione, come mediatore anche delle testimonianze di storici pagani:

*Post dies centum quinquaginta ceperunt aque minui mense septimo. Itaque uicesima septima die mensis requieuit archa super montes Armenie. Illic arche reliquias usque nunc prouinciales ostendunt. Huius diluuii, et arche, ut ait Iosephus, memoriam faciunt etiam qui barbarorum historias conscripserunt. De quo Berosus Chaldeus sic ait: Dicitur nauis eius, que in Armeniam uenit circa montem Cordicum adhuc aliqua pars esse et quoddam bitumen exinde tolli, quo maxime homines ad expiationem utuntur. Meminit eiusdem Ieronimus Egyptius, qui Antiquitatem conscripsit. Manasses Damascenus de eisdem sic ait: Et super Numadam excelsus mons in Armenia, qui Baris appellatur, in quo multos confugientes sermo est diluuii tempore liberatos et quendam in archam simul deuectum et cetera.*<sup>18</sup>

(Dopo centocinquanta giorni, le acque iniziarono ad abbassarsi: cioè durante il settimo mese dell'anno. E così il ventisettesimo giorno del mese l'arca si posò sui monti dell'Armenia. Qui ancora oggi gli abitanti del luogo additano i resti dell'arca. Secondo quanto riferisce Giuseppe, di questo diluvio e dell'arca fanno menzione anche coloro che scrissero le storie dei popoli pagani. A tal proposito, Beroso il Caldeo così afferma: «Si dice che tuttora esista nei pressi del Monte Cordico qualche resto della nave che giunse in Armenia, e che ne venga estratto del bitume usato dagli uomini principalmente come sostanza purificante». Della stessa cosa fa menzione anche Girolamo l'Egizio, che scrisse un'Antichità. Manasse Damasceno così riferisce a tal riguardo: «Sopra Numada, vi è in Armenia un monte altissimo, che chiamano Boris: si tramanda che molti, rifugiandosi su di esso, si salvarono all'epoca del diluvio, e che nel medesimo periodo un tale vi sia stato trasportato su di un'arca»).

(stemma dei codici illustrati), 50-52 (per l'illustrazione dell'arca e il codice Madrilenio), 103 e 145 (per i codici di Valladolid e Seu de Urgell), 308 nota 33 per i precedenti modelli iconografici dell'arca. Del manoscritto di Girona esiste un facsimile: Marqués Casanova *et al.* 1962.

<sup>17</sup> [...] *Noe vero liberatus est solus, dicente ei Deo, ut sibi fabricam ad salutem huiusmodi faceret, id est arcam quattuor cameras habentem et longitudinem cubitorum trecentorum, quinquaginta vero latitudinem et triginta altitudinem, in qua cum matre filiorum et eorum uxoribus introiuit [...]* (*Ant. Iud.* I III 2 <76-77>: Blatt 1958, p. 133).

<sup>18</sup> *Historia scholastica* 36: Sylwan 2005, p. 67-68, l. 24-36.

<sup>19</sup> Lazzarini 2018, p. 134-135.

A chiusura del viaggio dell'arca, con l'approdo in Armenia, Pietro tramite Giuseppe raccoglie le menzioni dell'evento da parte di tre storici rispettivamente babilonese (Beroso), egizio (un per noi ignoto Gerolamo) e greco (Nicola Damasceno, chiamato qui per equivoco Manasse).<sup>20</sup> La Bibbia certo non ha bisogno di conferme esterne; a cosa mira allora la citazione? In qualche misura, a volte le fonti esterne possono precisare particolari e piccole curiosità. Ma soprattutto, questa sinossi storiografica serve a sottolineare l'impatto collettivo dei fatti della storia sacra, la disseminazione già antica di una coscienza allargata del percorso di salvezza che Dio andava dispiegando, sì, attraverso una stirpe eletta, ma mirando da sempre all'intera umanità. Questi fatti, in altre parole, erano veri e tangibili anche per i popoli circostanti; e sottolinearlo li rende ancor più concretamente storici, ancor più concretamente universali.

II. Del resto, la storia sacra e la storia profana, per quanto non osmotiche e in gran parte inconciliabili, erano pur sempre contestuali. Nel suo cammino il popolo d'Israele incontrava altri popoli, ognuno dei quali aveva una propria vita e delle proprie vicende; se anche il primo era il più importante, per elezione e per dignità, degli altri faceva parte la stragrande maggioranza degli uomini, e non si poteva ignorarne l'esistenza. Una massa sterminata di genti, nel loro complesso infinitamente più numerose degli Ebrei, talvolta note e celebrate, talaltra pressoché sconosciute, che tutte facevano parte del progetto provvidenziale di Dio. E questo progetto, invisibile al tempo dei patriarchi, si rivelava con l'universalismo del messaggio cristiano, per il quale la salvezza non ha base etnica.

Se perciò dal momento della venuta di Cristo i pensatori cristiani potevano tracciare una storia unitaria dell'umanità, per il periodo precedente, nel quale mancava un esplicito finalismo comune, era necessario ricostruire la rete di rapporti. Gli scrittori sacri veterotestamentari avevano parlato degli altri popoli solo in relazione a quello d'Israele, e per lo più in modo conflittuale;

<sup>20</sup> *Hunc autem locum Armenii egressorium vocant. Illic enim arcae salvatae reliquias nunc usque provinciales ostendunt. Huius vero diluvii et arcae memoriam faciunt omnes, qui historias barbaricas conscripserunt, quorum unus est Berosus Chaldaeus. Narrans enim de diluvio taliter est effatus: 'Dicitur autem et navis eius, quae in Armeniam venit, circa montem Cordyeum adhuc aliqua pars esse et quosdam bitumen exinde tollere, quo maxime homines ad expiationes utuntur'. Meminit autem horum et Hieronymus Aegyptius, qui antiquitatem Phoeniciae noscitur coscripsisse. Sed et Mnaseas Damascenus in nonagesimo sexto historiarum libro ita de eis dicit: 'Est super Miniadam excelsus mons in Armenia, qui Baris appellatur, in quo multos confugientes sermo est diluvii tempore liberatos et quendam simul in arca devectum in montis Ocile summitatem lignorumque reliquias multo tempore conservatas (Ant. Iud. I III 5-6 <92-95>: Blatt 1958, p. 135). Beroso fu un sacerdote e astrologo babilonese vissuto tra IV e III sec. a.C., autore di una storia di Babilonia in lingua greca. Il terzo storico citato nella versione latina delle *Antiquitates* è l'esito di un'impropria traduzione, che ha confuso in un'unica figura due autori che Flavio Giuseppe elencava in successione: Mnasea (ossia Mnasea di Patara in Licia, storico e geografo del III sec. a.C.) e Nicola Damasceno (autore di una storia universale in età augustea); della produzione di tutti e tre restano ormai solo frammenti, prevalentemente di tradizione indiretta. Non è possibile identificare chiaramente la seconda fonte richiamata da Giuseppe, Gerolamo Egizio, attivo probabilmente in epoca romana (*Paulys-Realencyclopädie* 1962, col. 1560-1561). Lazzarini 2018, p. 328 e 345.*

ma, una volta ricostituita l'unità del mondo e percepito il disegno organico, si poteva ridare dignità e autonomia alle storie delle singole genti, individuandone i collegamenti. Il compito di far questo fu affidato alle cronache universali, un genere letterario già antico, ma che nel basso medioevo, epoca di rinascita degli studi e di sistemazione delle conoscenze, ebbe una formidabile diffusione, e divenne uno dei veicoli più importanti per la diffusione del sapere storico.<sup>21</sup> Le vicende narrate dalla Bibbia erano naturalmente *omnium chronicarum fundamenta fortissima*<sup>22</sup>, l'asse cui qualsiasi narrazione precristiana doveva essere ricondotta; ma altre vicende potevano essere innestate su questo tronco, quelle di cui parlavano gli scrittori classici, i romanzieri antichi, i mitografi. Queste vicende si svolgevano in aree geografiche diverse: talvolta ancor più esotiche – per un lettore europeo – dell'Asia veterotestamentaria, che l'abitudine alla lettura dei testi sacri aveva dato l'illusione di conoscere; ma altre volte davvero familiari, perché erano quelle stesse terre dove i medievali d'Occidente si trovavano a vivere.

Una *reductio ad unum* delle storie dei popoli, attraverso procedimenti di sincronizzazione, era già stata sperimentata da scrittori cristiani tardoantichi come Girolamo o Isidoro di Siviglia. Essi avevano elaborato delle tavole sinottiche, nelle quali si registravano su griglie parallele i fatti della storia sacra e quelle della storia classica, greca e romana; ma per le nuove esigenze di studio del basso medioevo questo non bastava più. L'universalità della salvezza si attagliava appieno al nuovo universalismo del sapere, obiettivo e chimera delle scuole basso medievali: era necessario dare continuità alla narrazione storica, fondendola adeguatamente in un insieme organico, ma senza eludere le inevitabili diversità di dignità e di fonti. All'interno dell'*Historia scholastica*, cioè di un testo esegetico diffusamente narrativo, Pietro Comestore aveva impiegato l'artificio dell'*incidentia*: una digressione affidata a un paragrafo così intitolato, in cui si apriva una parentesi all'interno della linea maestra della storia biblica per mostrare gli eventi che contemporaneamente avvenivano altrove. Una specie di sezione "in corpo minore", chiaramente individuata dal nome tecnico, che permetteva di collocare materiale sincronico senza guastare la narrazione principale; e, anche, di tenere distinte le fonti profane, su cui si basava l'*incidentia*, da quelle più nobili e sacre su cui si fondava il corpo principale.

La vicenda di Noè costituiva un passaggio chiave in questa trattazione universale della storia di prospettiva cristiana. Si trattava del supremo momento di unione dell'umanità, un'umanità a rischio di estinzione – come diremmo adesso – che si rigenerava da un solo capostipite, e precedeva immediatamente il momento antitetico della frammentazione, rappresentato dapprima dai tre figli (dai quali *divisae sunt gentes in terra post diluvium*), poi più drammaticamente dalla torre di Babele. Una simile interpretazione di questa coppia di eventi sembra essere ben presente agli scrittori delle

<sup>21</sup> Per una bibliografia su questo genere letterario: Campopiano – Bainton 2017.

<sup>22</sup> Galvano Fiamma, *Cronica universalis*, Prol.; Chiesa 2016a, p. 198. L'espressione ne sviluppa una simile che Galvano leggeva nel prologo dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais.

cronache universali del Due- e del Trecento. Il secondo dei 32 libri dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais, un'altra delle grandi enciclopedie che costituiscono la base culturale del basso medioevo occidentale, contiene le vicende che si svolgono sull'arco cronologico del libro della *Genesi*, dalla Creazione fino alla morte del patriarca Giuseppe. Quando si giunge a parlare di Noè e della torre di Babele,<sup>23</sup> Vincenzo abbandona la linea principale di narrazione storica per introdurre un'ampia digressione geografica, che si stende per 34 capitoli, nella quale si descrivono tutte le terre del mondo. È noto che l'*excursus* geografico costituisce un *topos* molto comune nelle opere storiografiche fin dall'antichità; ma il modello più autorevole, tramandato al medioevo soprattutto grazie a Orosio,<sup>24</sup> era quello in cui il quadro geografico era posto all'inizio, come a costituire l'ambientazione delle vicende che seguivano. La collocazione della *mappa mundi* all'altezza cronologica di Noè e della torre di Babele, come la incontriamo nello *Speculum historiale*, ha il valore programmatico di mostrare la diffusione dell'umanità e la colonizzazione delle terre, nella costante dialettica fra la comune origine e la sopravvenuta diaspora.

Esamineremo questa dialettica attraverso un caso particolare, quello della *Cronica universalis* del domenicano milanese Galvano Fiamma, scritta negli anni fra il 1340 e il 1345.<sup>25</sup> L'opera è tuttora inedita, ma un progetto didattico e di ricerca attivo presso l'Università degli Studi di Milano si propone di portarla a pubblicazione nel giro di pochi anni.<sup>26</sup> Nell'unico manoscritto che ce la conserva, la *Cronica* è incompleta: il piano, che conosciamo dal prologo, prevedeva la stesura di 14 o 15 libri, a coprire un arco cronologico che andava dalla Creazione all'epoca dell'autore, ma ci sono rimasti solo i primi tre libri e l'inizio del quarto, fino al re biblico Ioas (IV Re, 11-12). L'interruzione non sembra dovuta a un accidente di tradizione, ma si deve attribuire con ogni probabilità a un'originaria incompiutezza: vari elementi fanno pensare che Galvano non abbia portato a termine l'opera, che è la più ambiziosa fra le numerose che scrisse, e probabilmente l'ultima della sua vita. Come molte altre cronache bassomedievali, si tratta di un testo di notevole complessità: esso è contemporaneamente un'opera di storia comparata, di esegesi biblica, di geografia, e in più – dato che l'autore è *lector* in una scuola domenicana, e ci tiene a mostrarlo – anche di discussione dialettica, perché vengono affrontate le varie *questiones* teologiche e naturalistiche che via via emergevano dalla trattazione storiografica. Il modello di Galvano, e le fonti da cui egli primariamente attinge, sono cronache ed enciclopedie precedenti: oltre all'*Historia scholastica*, base fondamentale per i contenuti biblici, il *Pantheon* di Goffredo da Viterbo, lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, la *Chronica*

<sup>23</sup> *Speculum historiale*, I 60-62.

<sup>24</sup> *Historiae aduersus paganos*, I 2.

<sup>25</sup> Sull'opera: Céngarle Parisi 2013, p. 43-45; Chiesa 2016a. Più in generale su Galvano Fiamma e la sua attività letteraria: Tomea 1998; Chiesa 2016b; Zabbia 2018; Favero 2021.

<sup>26</sup> Le citazioni della *Cronica universalis* che verranno introdotte nel presente lavoro derivano da questo progetto, cui hanno partecipato Roberta Ajello, Pamela Giunta, Federica Favero, Vittorio Fiore, Luigi Frati, Giulia Greco, Myriam Nicoli, Giulia Negri, Rebecca Platini, Valentina Vavalà, Tommaso Zonca.

di Martino di Troppau, tutte opere diffusissime; ma anche e forse ancor di più l'enciclopedia di Benzo di Alessandria, opera invece rarissima ma disponibile a Galvano nel suo ambiente milanese.<sup>27</sup> A queste fonti principali se ne aggiungono moltissime altre – centinaia, addirittura, se crediamo alle dichiarazioni dell'autore – in parte effettivamente consultate,<sup>28</sup> in parte millantate perché conosciute solo in forma indiretta (cioè da citazioni altrui).<sup>29</sup> Galvano lavora per accumulo e non per selezione: somma le notizie che incontra nelle varie fonti, le incolla l'una dopo l'altra nell'ordine logico e cronologico che gli sembra opportuno, ma quando le fonti sono in contrasto evita di dirimere la questione. Se nelle sue fonti il Paradiso Terrestre è situato in località diverse – nel cuore dell'India, ai confini orientali dell'Asia, all'estremo sud, nell'Oceano Atlantico e altrove ancora – non vuol dire che gli *auctores* stanno lavorando di fantasia, ma che esistono tanti paradisi diversi.<sup>30</sup> Il preteso metodo scientifico naufraga perciò contro la totale mancanza di spirito critico, contro l'acquiescenza alla tradizione, contro la tendenza da collezionista a non gettar mai via il minimo particolare.

La *Cronica universalis* di Galvano non è un testo di alta letteratura, ma presenta per noi i vantaggi di interpretazione tipici della mediocrità degli epigoni. Essa rappresenta bene le strade e le forme con cui i contenuti della trattatistica esegetica si diffondeva in contesti meno colti, come quelli delle scuole degli ordini mendicanti, non sempre di alto livello teologico, e attraverso di esse diventavano di dominio comune. Sotto il profilo che a noi qui interessa – quello del collegamento dei contenuti esegetici a un contesto storico universale –, il quadro è quello di uno sforzo a suo modo grandioso, anche se molto ingenuo, di costruire una storia comune dove tutto è collegato, e dove tutto può essere inserito e sincronizzato a partire dai fatti narrati dalla Bibbia.

Galvano sviluppa la narrazione su Noè e il diluvio a partire dalle *auctoritates* che gli sono familiari, senza particolari novità negli antefatti, ma recuperando la discussione di alcune *questiones* inerenti. Egli si chiede, ad esempio, se davvero tutti morirono nel diluvio, a parte Noè e la sua famiglia: come abbiamo visto, Pietro Comestore, citando «Mnaseas Damasceno», parlava di altri sopravvissuti;<sup>31</sup> secondo Isidoro altri ancora ve ne sarebbero stati in Italia, sui monti detti *Ymbri*;<sup>32</sup> la tradizione ebraica parlava di un re di nome Och, che *propter sui corporis magnitudinem et fortitudinem* sarebbe riuscito a salvarsi; e, secondo i dati sulla loro età che forniva la Bibbia, anche

<sup>27</sup> Ce ne è rimasta una sola copia medievale, per altro incompleta (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms B. 24. Inf).

<sup>28</sup> Fra cui alcune rarissime, come il perduto *Libellus de mappa* di Giovanni di Carignano (Chiesa 2018).

<sup>29</sup> Sulle fonti di Galvano è ancora utile, sebbene molto invecchiato, Grazioli 1907; aggiornamenti in Busch 1997.

<sup>30</sup> *Cronica universalis*, I 26: *Ornato itaque universo cunctis animalibus, avibus, arboribus, die tertio, quo terra apparuit aquis discohoperta, et die sexto, quod terra ornata fuit omni herba et omni virgulto, plantavit deus sex paradixos terrestres*. E segue, nei successivi capitoli, l'identificazione dei sei paradisi, ciascuno indicato da fonti diverse.

<sup>31</sup> Cfr. nota 20 e testo corrispondente.

<sup>32</sup> *Etymologiae*, XIV 4, 21, parzialmente frainteso da Galvano.

Matusalemme e Enoch dovevano essere sopravvissuti al diluvio.<sup>33</sup> Ma si pone anche domande naturalistiche (i pesci e gli uccelli acquatici – osservava Agostino<sup>34</sup> – si erano ovviamente salvati; ma perché questo privilegio?) e teologiche (sempre Agostino sosteneva, in base a un'equità di retribuzione, che *in dilluvio nullus perit*, tranne quelli che si erano meritati una simile morte)<sup>35</sup>. Ed erano sopravvissuti anche degli oggetti, perché secondo la *Parva Genesis* – un apocrifo ebraico ben noto in Occidente – Giacobbe, dopo il diluvio, avrebbe letto i libri di Enoch, che erano stati scritti prima. E allora, dove sta la verità? Perirono alcuni soltanto o tutti indiscriminatamente? Galvano come sempre si astiene: *Istam questionem relinquo indeterminatam: [...] quilibet accipiat quod sibi videtur. [...] Nihil determino, nisi quod secunda opinio est magis tuta, sed prima magis vera.*<sup>36</sup> Prudenza vorrebbe che si accogliesse la versione della Bibbia, ma forse nella realtà le cose andarono diversamente.

Noè costruisce l'arca – anche Galvano ne descrive le misure e gli spazi – e si scatena il diluvio, che dura come è noto quaranta giorni; sulla scorta dei computisti precedenti e di Giuseppe Flavio, il giorno di inizio è fissato al 10 o al 27 aprile 2307 a.C.<sup>37</sup> Il 27 settembre l'arca andò a arenarsi sul monte Ararat; Noè rimase ancora a lungo al suo interno, e poté uscirne solo un anno dopo che vi era entrato. Si trovava in Armenia; dopo il diluvio, questa regione fu la prima a essere abitata, dice Galvano, e lì fu fondato il primo fra tutti i regni del mondo.<sup>38</sup> E qui, secondo un procedimento consueto nelle cronache universali, Galvano inserisce una digressione geografica su questa regione,<sup>39</sup> la prima – almeno fra quelle di cui l'Occidente avesse notizia – ad essere nominata nella storia dell'umanità. Lo stesso continuerà a fare ogni volta che una nuova regione entrerà sulla scena.

Il procedimento seguito da Galvano in questo punto è quello di una geografia di stampo cronachistico, nella quale i luoghi sono subordinati ai fatti ed entrano in scena in conseguenza ai fatti; si producono così delle descrizioni individuali e parcellizzate.<sup>40</sup> È un procedimento diverso da quello proposto da Vincenzo di Beauvais, che puntava invece a una geografia di stampo enciclopedico, e aggregava perciò le nozioni geografiche in un'unica digressione, collocata nel punto critico della narrazione storica. Tuttavia anche per Galvano, come per Vincenzo e come già per Giuseppe Flavio e per il *Magister*, cioè Pietro Comestore, il punto critico è la divisione delle terre fra i tre figli di Noè:

*Et optinuit Cam Affricam, que ponitur pro tertia parte mundi. [...] Iosephus dicit et refert Magister quod filii Cam optinuerunt terras a provintia Siria et a montibus Lybano et Aman et quecumque ad mare sunt posite, apprehendentes etiam eas que usque ad mare*

<sup>33</sup> Agostino, *De civitate Dei*, XV 11.

<sup>34</sup> *Ibid.*, XV 27, 4

<sup>35</sup> *Ibid.*, XV 24.

<sup>36</sup> *Cronica universalis*, I 100.

<sup>37</sup> *Ibid.*, I 104.

<sup>38</sup> *Ibid.*, I 104-106.

<sup>39</sup> *Ibid.*, I 107-108.

<sup>40</sup> Galvano introduce comunque una lunga digressione geografica generale nel libro III della *Cronica universalis*; l'aggancio apparente è costituito dalla diaspora dei Troiani dopo la sconfitta subita dai Greci, che portò i primi a raggiungere le più diverse regioni del mondo.

*oceanum sunt. [...] Noe benedixit filium suum primogenitum et ait: «Sem, cuius portio in terra erit Asia, que est medietas mundi habitabilis». [...] Iosephus dicit et refert Magister quod filii Sem habitant usque ad mare seorsum Asyam, ab Eufrate fatientes initium. [...] Noe benedixit alium filium suum, qui dictus est Iapheth, et ait illi: «Tu dominaberis in Europa, que ponitur pro tertia parte mundi». [...] Iosephus dicit et refert Magister quod filii Iapheth tenuerunt septentrionalem regionem a montibus Tauro et Aman, qui sunt in Cilitia et Syria, usque ad flumen Thanay.*

(Cam ottenne l'Africa, che rappresenta un terzo del mondo. [...] Giuseppe dice, e Pietro Comestore riferisce, che i figli di Cam occuparono, a partire dalla Siria e dai monti Libano e Aman, tutte le terre che danno sul mare, arrivando a colonizzare anche quelle che danno sull'Oceano. [...] Noè benedisse il suo figlio primogenito dicendogli: «A Sem spetterà l'Asia, che è la metà del mondo abitabile». [...] Giuseppe dice, e Pietro Comestore riporta, che i figli di Sem abitano l'Asia separatamente dagli altri, a partire dall'Eufrate fino all'Oceano. [...] Noè benedisse l'altro suo figlio, chiamato Iafet, dicendogli: «Tu, Iafet, dominerai l'Europa, che rappresenta un terzo del mondo». [...] Giuseppe dice, e Pietro Comestore riferisce, che i figli di Iafet occuparono la regione settentrionale, dai monti Tauro e Aman di Cilicia e Siria fino al fiume Tanai.)<sup>41</sup>

Le determinazioni geografiche proposte da Giuseppe Flavio erano piuttosto criptiche, almeno per un lettore occidentale, e non corrispondono a quelle che fornirà poi la tradizione vulgata, rappresentata fra l'altro dalla *Glossa ordinaria*, da Goffredo da Viterbo e da Vincenzo di Beauvais. In queste opere i tre figli di Noè si spartiscono le tre parti del mondo (Africa, Asia ed Europa), con una semplificazione che effettuava il necessario conguaglio con la suddivisione principale del mondo secondo la geografia classica e medievale. Le due indicazioni convivono in Pietro Comestore<sup>42</sup> e, come si vede, in Galvano, nel quale compaiono in più delle determinazioni di valore destinate prima o poi a sfociare in discriminazioni razziste. Da Cam, il figlio maledetto dal padre, *nati sunt Bachometus et Salladinus et Sarraceni et ipsorum soldani, qui sunt viri maledicti*, e perciò l'intero Islam; al contrario, alla stirpe di Sem, figlio benedetto, apparterranno la Vergine, Cristo, gli apostoli e i discepoli; la stirpe di Iafet, anch'egli benedetto, sarà destinata a dominare sulle altre due, perché ad essa apparterranno i Romani.

In realtà i discendenti di Noè citati nella *Genesi* non sono solo i tre figli che tutti conoscono, ma molti di più: il cap. 10 presenta una genealogia che abbraccia le generazioni successive e che fa i nomi di 15 discendenti di Iafet, 30 discendenti di Cam, 27 discendenti di Sem. Si aprivano così enormi potenzialità di correlare le *gentes in terra* ai progenitori biblici; a questi nomi si potevano assegnare dei territori, e si potevano così soddisfare le ambizioni di nobiltà di una quantità di popoli. Anche in questo caso i primi a farlo erano stati gli esegeti ebrei, e l'Occidente conosceva le identificazioni da loro proposte attraverso l'opera di Giuseppe Flavio; ma i popoli da lui citati erano per lo più sconosciuti o irrilevanti per il medioevo occidentale. Giuseppe si era spinto fino a collegare ai figli di Noè l'origine dei Greci; ma tutto il resto dell'Occidente era ancora orfano, aspettava di conoscere da chi esattamente discendesse.

<sup>41</sup> *Cronica universalis*, II 2-4; la traduzione è tratta, per la parte relativa a Pietro Comestore, da Lazzarini 2018, p. 140.

<sup>42</sup> *Historia scholastica*, Gen. 39.

Galvano recupera ad esempio una leggenda che creava un collegamento fra Noè (o i suoi figli) e Roma, già attestata in scritti precedenti, come la *Graphia aureae urbis*.<sup>43</sup> Secondo Galvano, le linee di discendenza coinvolte sono due. A fondare una città nel luogo dove poi sorgerà Roma sarebbe stato Camesse, figlio di Nembroth, figlio di Cam; a mandarlo lì era stato il padre, cui era stato profetato che una città italiana avrebbe dominato il mondo. Ma poi Noè in persona raggiunge il bisnipote in Italia; lo accompagnano il figlio Iafet, che si chiamava anche – dice Galvano – *Ianus bifrons*,<sup>44</sup> e un figlio di questi, di nome *Ianus bicorporeus*. Prevale in questo modo la linea di discendenza di Iafet, che come abbiamo visto Galvano cita altrove come il progenitore dei Romani. Noè fonderà una propria città vicino a quella già esistente, la chiamerà *Noecha*, e lì morirà.<sup>45</sup>

Il collegamento coi discendenti di Noè si poteva creare anche con realtà più piccole e locali. Galvano, che redige una sorta di catalogo delle città italiane con i relativi fondatori, in parte attingendo a notizie precedenti, in parte inventando in proprio, è un buon contenitore complessivo di queste tradizioni. Ravenna, per esempio, sarebbe stata fondata da alcuni di costoro approdati lì in seguito a un naufragio; il nome della città sarebbe un acrostico composto dalle parole *rates*, *ventus* e *naves*, e ricorderebbe appunto la circostanza.<sup>46</sup> Sempre secondo Galvano, il fondatore di Milano, anticamente chiamata *Subria*, sarebbe invece un certo *Ianus Subres*, figlio di Tubal, figlio di Iafet.<sup>47</sup> Ma non si tratta di un procedimento nuovo, né è caratteristico della realtà italiana. Due secoli prima Goffredo da Viterbo, che era legato alla corte imperiale degli Hohenstaufen, aveva dichiarato che Treviri era stata fondata da un certo *Trebeta*, figlio di Nino, mitico re degli Assiri, che dopo la morte del padre era stato cacciato dalla sua terra dalla matrigna ed era riparato in Germania.<sup>48</sup> Nino è un personaggio della tradizione classica, ben noto in Occidente attraverso Orosio;<sup>49</sup> il collegamento con la tradizione biblica si ritrova in Pietro Comestore, che ne faceva un discendente di terza generazione di Cam, attraverso Nembroth e Belo;<sup>50</sup> Goffredo – o qualche storiografo tedesco prima di lui – estende la tradizione a una propaggine europea, che si riversa sulla città più antica e nobile della Germania.

<sup>43</sup> L'opera inizia con questo riferimento: *Postquam filii Noë aedificaverunt confusionis turrem, Noë cum filiis suis ratem ingressus [...] venit Ytaliam, et non longe ab eo loco ubi nunc Roma est, civitatem nominis sui construxit, in qua et laboris et vitae terminum dedit* (Valentini, Zucchetti 1940-1952, vol. III, p. 77).

<sup>44</sup> *Cronica universalis*, II 31.

<sup>45</sup> *Ibid.*, II 104.

<sup>46</sup> *Filii Nembroth in ratibus et navibus, impellente vento contrario per ora maris Venetiarum, in ripa maris passi sunt naufragium. Ibi habitaverunt et civitatem construentes Ravenam appellaverunt a ratibus et navibus confractis et vento impellente* (*Ibid.*, II 118). Galvano presenta l'etimologia in modo più scoperto in un'opera precedente, il cosiddetto *Cronicon maius* (cap. 57; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms A. 275. Inf., fol. 71v).

<sup>47</sup> *Cronica universalis*, II 17.

<sup>48</sup> La notizia è ripresa anche da Galvano, per esempio nel *Cronicon maius*, cap. 57 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms A. 275. Inf., fol. 71v).

<sup>49</sup> *Historiae adversus paganos*, I 4.

<sup>50</sup> *Historia scholastica*, I 40, con commento di Lazzarini 2018, p. 337-338.

Nei racconti di fondazione di Roma e Milano che abbiamo poc' anzi citato compaiono tre personaggi di nome *Ianus*, uno dei quali – il *Ianus bifrons* che è evidentemente un'assimilazione con il dio della mitologia romana – è identificato con il biblico Iafet. La comparsa in scena di Giano risponde a un artificio frequente nelle cronache universali “popolari” del basso medioevo (quelle cioè che non circolavano in ambienti di studio, ma che si proponevano fini divulgativi, indulgendo spesso al romanzesco): quello di recuperare all'interno dello schema di storia universale anche le notizie relative alla mitologia, intese in senso evemeristico come riferite a persone umane poi trasformate indebitamente in dei dalla tradizione.<sup>51</sup>

Il recupero della mitologia non è generico, ma passa anche attraverso precise relazioni di carattere genealogico, che ben si attagliano alla mentalità gentilizia dell'Italia del primo Trecento. Nel manoscritto della *Cronica universalis* di Galvano<sup>52</sup> è tracciato uno schema genealogico – che possiamo ritenere risalga, nella sua impostazione, all'autore stesso dell'opera – e in cui è rappresentata la discendenza di Sem attraverso suo figlio Arpacsad. All'altezza del figlio di Arpacsad, Selach, la discendenza si divide in due linee: una è quella costituita da Eber, personaggio citato dalla Bibbia ed eletto a eponimo degli Ebrei, e questa linea giungerà nell'arco di 10 generazioni fino ad Abramo; l'altra, più lunga e articolata, comprende nomi e personaggi bizzarri. Su questa linea troviamo un *Cres* considerato progenitore dei Cretesi, poi un *Celius* che – stante l'uguale significato delle due radici greca e latina – dovrebbe essere l'*Ouranos* dei Greci, e via via Saturno, Giove, i Titani, fino a Marte e a Romolo e Remo. L'albero tiene insieme mitologia e storia biblica, con la curiosa conseguenza che Abramo risulta essere un lontano cugino di Giove.

Un altro elemento di comprensività, che si spinge in un terreno che oggi chiameremmo antropologico, è il tentativo di interpretare i fatti della storia biblica, collegata ormai con quella profana, come un percorso di civilizzazione. Il medioevo si chiede come dovevano essere gli uomini primitivi, e recupera notizie sia dagli scrittori ecclesiastici sia da quelli classici. Goffredo da Viterbo ricava da Eusebio la notizia secondo la quale «al tempo di Nino gli uomini vivevano più come bestie che come uomini; non avevano città per riunirsi, né una morale per guidarli, né leggi di giustizia. Delle arti e della filosofia non conoscevano neppure il nome; non avevano una sede, ma vagavano selvatici in lande desolate»;<sup>53</sup> mentre da Cicerone ricava che «non celebravano matrimoni, e dunque i figli non si sapeva di chi fossero; si lasciavano trascinare dall'impulso di combattere, come cinghiali, ma era facile sconfiggerli, perché non avevano le armi e non conoscevano la tecnica della guerra».<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Il personaggio di Giano ebbe particolare fortuna in senso (para)eziologico perché venne considerato il fondatore della città di Genova.

<sup>52</sup> *Cronica universalis*, fol. 174r.

<sup>53</sup> *Pantheon*, III (München, Bayerische Staatsbibliothek, ms Clm 22237, fol. 35v).

<sup>54</sup> *De inventione*, I 2.

L'episodio dell'arca viene a cadere in un momento della storia in cui l'umanità è ormai uscita dal suo stato primitivo, ma ancora non ha raggiunto il pieno sviluppo della civiltà. Interpretando l'oscuro racconto della Bibbia, che indica come causa della punizione divina, genericamente, la *multa malitia hominum* (Gen 6, 5), gli esegeti avevano precisato gli abissi di abiezione nei quali la terra era sprofondata: i figli di Seth si univano alle figlie maledette di Caino in infami connubi da cui nascevano i giganti, *vastitate prevalidi, potentes viribus et moribus bestiales*,<sup>55</sup> e inventavano *multa curiosa opera et oculorum libidini deservientia*.<sup>56</sup> Tra i discendenti di Caino, alcuni avevano avviato attività produttive o artistiche: secondo la Bibbia (Gen 4, 19-22) il nome di Iabel, bisnipote di Caino, è legato alla pastorizia; quello di suo fratello Iubal all'uso della cetra e del flauto; quello del suo fratellastro Tubalcain alla metallurgia. Sulla scorta della tradizione ebraica, Giuseppe Flavio aveva sviluppato questo quadro, aggiungendo altre attività e inserendole in una prospettiva ellenistica che idealizzava la semplicità primitiva e tendeva a considerare il progresso alla pari di una degenerazione. Così Caino aveva inventato pesi e misure, aveva tracciato i confini delle terre, aveva costruito città, e in questo modo aveva traviato la *simplex vivendi ratio* che gli uomini avevano tenuto fino ad allora;<sup>57</sup> e altrettanto se non peggio aveva fatto suo nipote Lamech, il padre di Noè, che aveva introdotto l'adulterio e la bigamia.<sup>58</sup> Sulla stessa linea si muove Pietro Comestore, che precisa meglio le tecniche pastorali introdotte da Iabel, quelle musicali introdotte da Iubal e quelle metallurgiche introdotte da Tubalcain, e aggiunge altre notizie, come quella sulla scoperta dell'armonia, attribuita anch'essa a Tubalcain, e quella dell'invenzione della tessitura, attribuita alla sorella di questo, Noemi.<sup>59</sup> Al progresso del mondo mancava ancora l'agricoltura, che la Bibbia stessa attribuisce a Noè, in un momento successivo al diluvio (Gen 9, 4).

A queste notizie, in gran parte di tradizione ebraica, venivano però a sovrapporsi quelle di ascendenza classica, secondo le quali l'invenzione delle arti si collegava alla mitologia. Galvano fornisce perciò delle identificazioni fra i personaggi biblici e gli antichi dei, chiamando in causa un *Sicardus* che sarebbe la sua fonte (probabilmente una versione postillata o *aucta* del *Chronicon* di Sicardo di Cremona, finora non rintracciata).<sup>60</sup> Il biblico Tubalcain, che aveva inventato la metallurgia, si chiamava anche *Vulcanus*; Noemi, che aveva inventato la tessitura, si chiamava anche *Minerva*; Iubal, che aveva inventato la musica, si chiamava anche *Mercurius*. Quanto a Iabel,

<sup>55</sup> *Historia scholastica*, Gen. 32; l'espressione citata è però tratta dalla ripresa che ne fa Galvano Fiamma, *Cronica universalis*, I 90.

<sup>56</sup> *Cronica universalis*, I 92.

<sup>57</sup> *Antiquitates Iudaicae*, I 2, 2, ripreso da Pietro Comestore, *Historia scholastica*, Gen. 29.

<sup>58</sup> *Historia scholastica*, Gen. 29.

<sup>59</sup> Spesso sulla scorta della tradizione esegetica latina precedente; in particolare, alcune delle notizie da lui presentate sono in comune con l'*Imago mundi* di Onorio Augustodunense e nella *Glossa ordinaria* (Lazzarini 2018, p. 312-313).

<sup>60</sup> Il *Chronicon* di Sicardo (München, Bayerische Staatsbibliothek, ms Clm 314) in effetti riporta l'elenco dei personaggi biblici con le loro *artes*, ripreso da Giuseppe Flavio o da Pietro Comestore, ma non l'identificazione con gli dei pagani.

che aveva inventato la pastorizia, Galvano dice che inventò anche la pesca; il suo nome era *Silvanus*, e in questo modo si poteva collegare anche all'invenzione dell'*ars mayca transformandi se et alios in diversas figuras bestiarum aut avium aut draconum*.<sup>61</sup> Galvano discute se queste trasformazioni, di tradizione mitologica, siano credibili. Riferisce l'opinione di Vincenzo di Beauvais e di Martino di Troppau secondo la quale si tratterebbe di trasformazioni reali, ma la contesta in base a un'argomentazione logica («se un uomo, restando uomo, diventasse lupo o uccello, allora sarebbe contemporaneamente uomo e non uomo, ma questo è impossibile»); deve trattarsi perciò – conclude – di trasformazioni illusorie, dovute all'azione di demoni.<sup>62</sup> Galvano discute altresì la *deificatio* o *stellificatio* di quanti, fra questi personaggi mitologici, si dice essere stati trasformati in astri, e la attribuisce al desiderio evemeristico di dare memoria a personaggi illustri, intitolando loro una costellazione.<sup>63</sup>

Come altrove, storia biblica, mitologia e discussione scolastica si intrecciano fra loro in modo inestricabile. Non si tratta, è chiaro a tutti, di operazioni “scientifiche”, ma di operazioni divulgative che lasciano ampio spazio a fantasia e creatività. Galvano Fiamma, che ci ha accompagnato in questo percorso, non è uno studioso, anche se si spaccia per tale. La sua *Cronica universalis*, nonostante le vantate pretese razionalistiche, assomiglia a un grande romanzo cavalleresco, il genere letterario di moda, pieno di re e di battaglie; e non è un caso che al suo interno Noè e i suoi figli abbiano il titolo di *imperatores*. Ma Galvano è anche un predicatore, ancor meglio un formatore di predicatori; è per queste vie e con questi schemi, più che attraverso la storiografia ufficiale degli studiosi, che si sarà propagata una percezione popolare della storia biblica in continuità e simbiosi con la storia profana.

Rossana GUGLIELMETTI

Università degli Studi di Milano – rossana.guglielmetti@unimi.it

Paolo CHIESA

Università degli Studi di Milano – paolo.chiesa@unimi.it

<sup>61</sup> *Cronica universalis*, I 92-5.

<sup>62</sup> *Ibid.*, I 96.

<sup>63</sup> *Ibid.*, I 98.

## BIBLIOGRAFIA

## ABBREVIAZIONI

CCCM = *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*.

CCSL = *Corpus Christianorum Series Latina*.

## BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Baerhens 1920 = *Origenes Werke*, VI. *Homilien zum Hexateuch in Rufins Übersetzung*, W.A. Baerhens (a cura di), Lipsia, Hinrichs, 1920 (*Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte*, 29).
- Biblia Latina* 1992 = *Biblia Latina cum glossa ordinaria: facsimile reprint of the editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81*, Turnhout, Brepols, 1992.
- Biblia sacra* 1994 = *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, R. Weber, R. Gryson (a cura di), Stoccarda, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.
- Blatt 1958 = *The Latin Josephus*, I. *The Antiquities, Books I-V*, F. Blatt (a cura di), Aarhus, Universitetsforlaget, 1958.
- Frapoint 1958 = *Aurelii Augustini Opera V. Sancti Aurelii Augustini Quaestionum in Heptateuchum libri VII. Locutionum in Heptateuchum libri VII. De octo quaestionibus ex Veteri Testamento*, J. Frapoint (a cura di), Turnhout, Brepols, 1958 (CCSL 33).
- Lazzarini 2018 = Pietro Comestore, *La Genesi*, G. Lazzarini (a cura di), Turnhout, Brepols, 2018 (*Corpus Christianorum in Translation*, 30).
- Lohr–Berndt 1986 = *Andrae de Sancto Victore Opera*, I. *Expositio super Heptateuchum*, Ch. Lohr, R. Berndt (a cura di), Turnhout, Brepols, 1986 (CCCM 53).
- Marqués Casanovas et al. 1962 = *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis*, J. Marqués Casanovas, C.E. Dubler, W. Neuss (a cura di), Olten, Urs Graf-Verlag, 1962.
- Sicard 2001 = Hugonis de Sancto Victore *De archa Noe. Libellus de formatione arche*, P. Sicard (a cura di), Turnhout, Brepols, 2001 (CCCM 176-176A).
- Sylwan 2005 = Petri Comestori *Scholastica Historia. Liber Genesis*, A. Sylwan (a cura di), Turnhout, Brepols, 2005 (CCCM 191).
- Valentini, Zucchetti 1940-1953 = R. Valentini, G. Zucchetti (a cura di), *Codice topografico della città di Roma*, 4 vol., Roma, Tipografia del Senato, 1940-1953 (*Fonti per la Storia d'Italia*, 80, 88, 90, 91).

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Busch 1997 = J.W. Busch, *Die mailänder Geschichtsschreibung zwischen Arnulf und Galvaneus Flamma. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit im Umfeld einer oberitalienischen Kommune vom späten 11. bis zum frühen 14. Jahrhunderts*, Münster, 1997.
- Céngarle Parisi 2013 = S.A. Céngarle Parisi, *Introduzione*, in S.A. Céngarle Parisi, M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante di Galvano Fiamma*, Milano, 2013, p. 1-196.
- Campopiano – Bainton 2017 = M. Campopiano, F. Bainton (a cura di), *Universal chronicles in the high Middle Ages*, Woodbridge, 2017.
- Chiesa 2016a = P. Chiesa, «Ystorie Bible omnium sunt cronicarum fundamenta fortissima». *La «Cronica universalis» di Galvano Fiamma (New York, collezione privata)*, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo*, 118, 2016, p. 179-216.

- Chiesa 2016b = P. Chiesa, *Galvano Fiamma fra storiografia e letteratura*, in S. Albonico, S. Romano (a cura di), *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Europe. Models and Languages*, Roma, 2016, p. 77-92.
- Chiesa 2018 = P. Chiesa, *Galvano Fiamma e Giovanni da Carignano. Una nuova fonte sull'ambasceria etiopica a Clemente V e sulla spedizione oceanica dei fratelli Vivaldi*, in *Itineraria*, 17, 2018, p. 63-107.
- Favero 2021 = F. Favero, *Ripensamenti e modifiche nelle cronache di Galvano Fiamma*, in F. Delle Donne, P. Garbini, M. Zabbia (a cura di), *Scrivere storia nel medioevo. Regolamentazione delle forme e delle pratiche nei secoli XII-XV*, Roma, 2021, p. 45-61.
- Grazioli 1907 = L. Grazioli, *Di alcune fonti storiche citate e usate da fra Galvano Fiamma*, in *Rivista di scienze storiche*, 4/1, 1907, p. 3-13, 118-154, 261-269, 355-369, 450-463; 4/2, 1907, p. 42-48.
- Paulys-Realencyclopädie* 1962 = *Paulys-Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 8.2: *Hestiaia bis Hyagnis*, Stoccarda, 1962.
- Rudolph 2014 = C. Rudolph, *The mystic ark: Hugh of Saint Victor, art, and thought in the twelfth century*, New York, 2014.
- Smith 2009 = L. Smith, *The Glossa ordinaria. The making of a medieval Bible commentary*, Leida-Boston, 2009.
- Tomea 1996 = P. Tomea, *Per Galvano Fiamma*, in *Italia medioevale e umanistica*, 39, 1996, p. 77-120.
- Yarza Luaces 1998 = J. Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, Barcellona, 1998.
- Zabbia 2018 = M. Zabbia, *La specificità del lavoro di storico secondo Galvano Fiamma*, in F. Delle Donne (a cura di), *In presenza dell'autore. L'autorappresentazione come evoluzione della storiografia professionale tra basso Medioevo e Umanesimo*, Napoli, 2018, p. 55-78.



## RIASSUNTI

Fabio SCIREA, *L'antico Testamento, materia malleabile da ri-leggere e ri-scrivere, «in figura»*, p. 5-28.

The Old Testament re-reading is a founding element of Christianity, which from the beginnings has been involved in reinterpreting the former in the light of the latter, overturning the meaning of the text by reason of a new function. When, where and how the construction of a Christian visual imagery began will remain a matter of debate. An equally debated question concerns the time, the places, and the manner of the transition from the representation of individual biblical episodes to the unfolding of narrative sequences relating to both Old and New Testament events. It is no less important to investigate the process of reworking biblical iconography during the Middle Ages, as well as the meanings that facts and characters from the Old Testament take on from time to time. The book approaches the subject through thematic insights, thanks to the contribution of art historians and philologists sharing contextual and interdisciplinary methodologies. This introduction is an invitation to read and understand the essays in the volume, and by proposing further considerations and emblematic contexts it tries to draw a line of interpretation – one of many possible – on use of the Old Testament as a malleable material, to be re-read and re-written in visual form, in the ongoing process of reworking Christian iconography.

La ri-lettura dell'Antico Testamento costituisce un elemento fondante del Cristianesimo, impegnato sin dai primordi nella reinterpretazione del *prima* alla luce del *poi*, ribaltando la lettera del testo in ragione di una nuova funzione. Quando, dove e come prese avvio la costruzione di un immaginario visuale cristiano resterà materia di dibattito. Una questione ugualmente dibattuta riguarda tempi, luoghi e modi della transizione dalla rappresentazione di singoli episodi biblici al dispiegamento di sequenze storico-narrative, dell'Antico come del Nuovo Testamento. Non meno importante è indagare il processo di rilavorazione dell'iconografia biblica nel corso del medioevo, e i significati che di volta in volta assumono fatti e personaggi dell'Antico Testamento. Il volume affronta tale materia mediante affondi tematici, grazie al contributo di storici dell'arte e filologi che condividono un approccio contestuale e metodologie multidisciplinari. Le seguenti considerazioni costituiscono un invito alla lettura e alla comprensione dei saggi del volume, ma ragionando su ulteriori contesti esemplari prova a tracciare una linea interpretativa – tra le tante possibili – sull'uso dell'Antico Testamento quale materia malleabile, da ri-leggere e ri-scrivere in «figura» nell'incessante processo di rielaborazione dell'iconografia cristiana.

Fabio SCIREA, *I primordi del racconto visuale della Creazione*, p. 31-70.

This contribution investigates the written and material sources relating to the beginnings of the iconography of Creation, reaching the unexpected conclusion that in the early Christian period the visual account of Creation was of marginal interest. A notable exception is the painted cycle of St. Peter's in the Vatican, the influence of which, however, seems to have been limited to the central-Italic Middle Ages. Later, as witnesses to the visual account of Creation we find two manuscripts from the late fifth or early sixth century: the Cotton Genesis and the Vienna Genesis. Consequently, «archetypes» have long been sought in book illustration. A review of the data strongly suggests a shift in perspective: the monumental cycles, whose early diffusion is testified by the written sources, must have inspired the development of biblical book illustrations. First, four narrative cycles are reconsidered, testified by written sources and

referable to the authority of Gregory of Nyssa, Ambrose, Paulinus of Nola, and Prudentius (late fourth, early fifth century). Then, the iconography of Creation in the Via Latina Catacomb, in Old St Peter's, and in the Neon *triclinium* in Ravenna is put into perspective.

Il contributo indaga le fonti scritte e materiali relative ai primordi dell'iconografia della Creazione, giungendo all'inaspettata conclusione che in età paleocristiana il racconto visuale della Creazione sortì un interesse marginale. Notevole eccezione fu il ciclo dipinto dell'antica San Pietro in Vaticano, la cui influenza però sembra essersi limitata all'ambito centro-italico. Più tardi, quali testimoni del racconto visuale della Creazione troviamo due manoscritti databili fra tardo V secolo e inizio VI: la Genesi Cotton e la Genesi di Vienna. Di conseguenza, gli «archetipi» sono stati a lungo cercati nell'illustrazione libraria. La revisione dei dati a disposizione suggerisce un netto cambio di prospettiva: i cicli monumentali, la cui precoce diffusione è testimoniata dalle fonti scritte, devono avere ispirato lo sviluppo dell'illustrazione biblica libraria, non il contrario. Il contributo riconsidera quattro cicli narrativi, ora testimoniati dalle fonti scritte e riferibili all'autorità di Gregorio di Nissa, Ambrogio, Paolino di Nola e Prudenzio (tardo IV secolo-inizio V); poi, mette in prospettiva l'iconografia della Creazione nei dipinti dell'Ipogeo di via Dino Compagni e di San Pietro in Vaticano, nonché nel decoro del Triclinio neoniano a Ravenna.

Anna V. POZHIDAIEVA, *Participes lucis aeternae : à propos des personnages secondaires dans l'icographie du Premier jour de la Création*, p. 71-92.

Western Christian iconography of the Creation in the eleventh-thirteenth centuries offers many opportunities for following the logic of the interaction of several early Christian traditions within one composition and at the level of its individual details. In the case of the connection of Roman-style artifacts (frescoes and miniatures from Rome and Latium) with the early tradition concerning the Lord Cotton Genesis and the Venice San Marco's narthex mosaics, one can trace the process of "emancipating" a separate element and its transferring it into an alien context thus giving it a new implication. That applies to the pictures of angels standing before the Creator, which are replacing or duplicating the personifications of Light and Darkness in the miniatures of Roman Atlantic Bibles. Thanks to the recent discovery of the ninth-century Lombard school frescoes in the Crypt of the Fall near Matera, it can be assumed that by that time the day personifications in the composition could act as the personification of Light in the scene of the First Day of Creation. This gives the opportunity to find an iconographic explanation of the appearance in the next century of the orant angels in the Creation of Adam in the miniatures of Tours Bibles, and prompts the iconographic connection of various poses and gestures of angels standing before the Creator in the miniatures of the Creation in Atlantic Bibles with the personification of the Creation in the early prothograph of San Marco mosaics.

L'iconographie de la Création de l'Occident médiéval en XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles nous donne plusieurs possibilités de suivre les étapes de l'interaction entre de différentes traditions iconographiques paléochrétiennes au niveau de la composition entière ainsi qu'au niveau des détails. L'interférence du « type romain » (dans la peinture murale et dans l'enluminure de Rome et du Latium) avec la tradition paléochrétienne liée avec la tradition de la Genèse de Lord Cotton et les mosaïques du narthex de Saint-Marc à Venise peut nous fournir des exemples de l'émancipation iconographique de différents éléments ou même des personnages secondaires tels que les figures ailées, et de leur transposition dans d'autres contextes iconographiques accompagnée du changement de sens. Ainsi, dans les miniatures des « Bibles atlantiques », les anges devant le Créateur ont remplacé ou doublé les personnifications de la Lumière et des Ténèbres du « type romain » paléochrétien. Grâce à la découverte récente des fresques de la tradition langobarde dans la « Crypte du péché originel » près de Matera nous observons le processus inverse, qui nous peut expliquer la présence de l'ange-orant dans certaines scènes de Création dans les Bibles de Tours.

MAURO DELLA VALLE, *Storie di Mosè fra Roma e Bisanzio (secoli IV-VI)*, p. 93-106.

The paper deals with the beginnings of the cycle of the Patriarch Moses in Early Christian art, particularly in Rome: catacombs, doors of Santa Sabina, Santa Maria Maggiore. From the wonderful iconography of Moses in front of the Burning Bush that we can see in the *cubiculum* C of the Ipogeo di via Dino Compagni (Via Latina Catacomb), we can see in the fifth century other iconographic variants of the scene, but, at the end of the period, in the sixth century, at Ravenna and Sinai we can see again the oldest one, known from the catacombs, which seems to have prevailed.

Il contributo indaga le testimonianze del ciclo del patriarca Mose nell'arte paleocristiana, particolarmente a Roma: nelle catacombe, nel portale di Santa Sabina, in Santa Maria Maggiore. Partendo dalla meravigliosa iconografia di Mosè di fronte al rovetto ardente, che possiamo osservare nel cubicolo C dell'Ipogeo di via Dino Compagni (o Catacomba di via Latina), nel V secolo si sviluppano varianti della scena, salvo tornare nel VI secolo, a Ravenna e in Santa Caterina al Monte Sinai, alla precedente versione conosciuta tramite le catacombe, che sembra poi prevalere.

FRANCESCO LUBIAN, *Il ruolo delle tipologie veterotestamentarie nei Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui di Rustico Elpidio*, p. 107-124.

This paper aims at investigating the role of biblical typology in the organization of Rusticus Helpidius' *Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui*, a collection of twenty-four hexametric tristichs dedicated to Old- and New Testament episodes, perhaps conceived to accompany a figurative cycle in a Ravennate church at the end of the fifth or beginning of the sixth c. A.D. Differently from what happens in the other branch of the tradition, which goes back to Alcuin's lost *codex Bertinianus*, in the *editio princeps* (1564) the first eight couples of *tituli* present a distinctly figural disposition, associating an Old Testament type with its fulfilment in the New Testament. The defense of the succession transmitted by the *editio princeps*, which would already preannounce an Early Medieval kind of iconographic syntax, is followed by a renewed exegetical and iconographic investigation of the biblical typologies employed by Helpidius, which allows to shed new light on the macrotextual organization of the *Tristicha*; the closing remarks are dedicated to the much-disputed theme of the *tituli's* relationship with contemporary iconography.

Il presente contributo si propone di indagare il ruolo delle tipologie veterotestamentarie nell'organizzazione dei *Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui* di Rustico Elpidio, una raccolta di ventiquattro tristici esametrici dedicati a episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, forse concepita per accompagnare un ciclo figurativo nella Ravenna di fine V o inizio del VI sec. d.C. Nell'*editio princeps* (1564), a differenza che nell'altro ramo della tradizione rimontante al perduto *codex Bertinianus* di Alcuino, le prime otto coppie di *tituli* presentano una disposizione nettamente figurale, associando ciascuna un tipo veterotestamentario con il suo completamento nel Nuovo Testamento. Alla difesa della successione tradata dall'*editio princeps*, che preluderebbe già a una sintassi iconografica di tipo altomedievale, fa seguito una rinnovata indagine esegetica e iconografica delle tipologie bibliche utilizzate da Elpidio, che consente di gettare nuova luce sull'organizzazione macrotestuale della raccolta; chiudono il contributo alcune riflessioni sul tema assai dibattuto del rapporto dei *Tristicha* con l'iconografia coeva.

GIULIA BORDI, *In parte virorum e in parte mulierum. Personaggi e scene dell'Antico Testamento in Santa Maria Antiqua a Roma*, p. 127-158.

Many Old Testament characters populate the walls of Santa Maria Antiqua, creating a hypertextual dialogue with New Testament figures and stories painted in the same church. *In parte mulierum*, at the time of John VII (705-707), the Old Testament scenes descend from the upper walls of the nave, creating an extraordinary and unique fusion of liturgical furnishing

and murals. The reconstruction of an unpublished cycle entirely dedicated to Judith, heroine of the Deuterocanonical book, on the western side of the lower choir is shown here for the first time. In the left aisle, *in parte virorum*, around the middle of the eighth century, a cycle is painted with stories from Genesis combined with depictions of strong political and dogmatic significance. A new interpretation of the scenes in these paintings, some of which were probably inspired by the Old Testament cycle of the Old St. Peter's, is now proposed, together with a new hypothesis of its original extent and dating it to the years of the pontificate of Stephen II (752-757).

Numerosi personaggi dell'Antico Testamento popolano i muri di Santa Maria Antiqua, creando un dialogo ipertestuale con le figure e le storie del Nuovo Testamento, dipinte sulle medesime pareti. *In parte mulierum*, al tempo di Giovanni VII (705-707), le scene dell'Antico Testamento "scendono" dai muri della navata, creando un'unica e straordinaria fusione di arredo liturgico e pittura. Si restituisce qui per la prima volta l'inedito ciclo interamente dedicato a Giuditta, eroina dell'omonimo libro deuterocanonico, sul lato occidentale del basso coro. *In parte virorum*, attorno alla metà dell'VIII secolo, fu dipinto un ciclo della prima parte della Genesi, sopra una rappresentazione di forte significato politico e dogmatico. Di tali pitture si propone una nuova interpretazione, rilevando la dipendenza delle storie della Genesi dal modello di San Pietro in Vaticano, ipotizzando l'originaria estensione del ciclo e proponendo una cronologia che coincide con il pontificato di Stefano II (752-757).

Marcello MIGNOZZI, *Episodi dell'Antico Testamento nella pittura di Puglia e Lucania tra IX e X secolo: riletture, nuove proposte e alcuni spunti di riflessione*, p. 159-200.

The painting of Puglia and Basilicata in the early Middle Ages enumerates a few but valid surviving testimonies. Among the most significant must certainly be mentioned those of the cave of the Original Sin in Matera, which owes its name to the fact that inside it appears an extended cycle relating to the stories narrated in the Book of Genesis; in fact, on the southern wall there are the Creation of Light and Darkness, the Creation of Adam, the Creation of Eve, the Temptation of Eve and the Original Sin. The clothing analysis clearly refers not only to the barbaric culture of which it is the daughter (that of *Langobardia minor*), but also to the Byzantine one, providing more accurate information on 'Benevento' painting and its models. Rome appears in backlight, iconographically and partially due to some style choices. Also in Monte Sant'Angelo, in the area relating to the Lombard age structures that favored access from the valley, some almost unknown pictorial fragments related to scenes of the Original Sin appear, allowing us to formulate some interesting hypotheses on the decorative practices in the Southern Italic territories around the middle of the ninth century. Among the surviving fragments, recently restored by the Superintendency, stand out above all some relating to a snake coiled around the trunk of a tree and those belonging to the very rare scene, here recognized for the first time, of the Animation of Adam. In a rupestrian context of great interest, in an anonymous church near the ravine of Riggio in Grottaglie, in the Taranto area, an Old Testament scene full of allegorical meanings appears, that of Elijah who hands the cloak to Eliseo. This last testimony belongs, however, to a mainly Byzantine artistic current, typical of southern Puglia in the early Middle Ages, guaranteeing us the possibility of comparing two different cultures, to identify points of contact and discrepancies.

La pittura di Puglia e Basilicata nell'alto Medioevo enumera poche ma valide testimonianze superstiti. Tra le più significative vanno certamente citate quelle della grotta del Peccato Originale a Matera, che deve il suo nome al fatto che al suo interno appaia un esteso ciclo relativo alle storie narrate nel libro della Genesi; infatti, sulla parete meridionale sono rappresentate la Creazione della Luce e delle Tenebre, la Creazione di Adamo, la Creazione di Eva, la Tentazione di Eva e il Peccato Originale. L'analisi dell'abbigliamento rimanda chiaramente non solo alla cultura barbarica di cui è figlia (quella della *Langobardia minor*), ma anche a quella bizantina, fornendo informazioni più precise sulla pittura 'beneventana' e sui suoi modelli.

Roma appare in controtuce, iconograficamente e in parte per alcune scelte stilistiche. Anche a Monte Sant'Angelo, nell'area relativa alle strutture di età longobarda che favorivano l'accesso dalla valle, compaiono alcuni frammenti pittorici quasi sconosciuti relativi a scene del Peccato Originale, che permettono di formulare alcune interessanti ipotesi sulle pratiche decorative nei territori italici meridionali intorno alla metà del IX secolo. Tra i frammenti superstiti, recentemente restaurati dalla Soprintendenza, spiccano soprattutto alcuni relativi a un serpente arrotolato al tronco di un albero e quelli appartenenti alla rarissima scena, qui riconosciuta per la prima volta, dell'Animazione di Adamo. In un contesto rupestre di grande interesse, in una chiesa anonima presso la gravina di Riggio a Grottaglie, nel tarantino, compare una scena veterotestamentaria ricca di significati allegorici, quella di Elia che porge il mantello a Eliseo. Quest'ultima testimonianza appartiene però a una corrente artistica prevalentemente bizantina, tipica della Puglia meridionale dell'alto Medioevo, garantendoci la possibilità di confrontare due culture diverse, di individuare punti di contatto e discrepanze.

Cecilia PROVERBIO, *La trasmissione del repertorio figurativo veterotestamentario di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura fra tradizione e innovazione: alcuni esempi nei cicli romanici di area centro-italica*, p. 203-229.

In the twelfth century the pictorial cycles of Santa Maria Immacolata in Ceri, San Paolo *inter Vineas* in Spoleto, San Giovanni a Porta Latina in Rome and San Pietro in Valle in Ferentillo in the Umbrian-Lazio area were inspired to the ancient Old Testament cycles once depicted in the early Christian basilicas of St. Peter in Vatican and St. Paul on the Via Ostiense. The extensive narration of the two Roman basilicas was abbreviated and adapted to the smaller Romanesque buildings, creating original and different products. The stories selected, their fidelity or alteration compared to the "models" and the arrangement of the episodes show that the adjustments were carried out according to specific needs, with innovative and differentiated outcomes. Furthermore, the arrangement of the narrative material demonstrate that a symbolic reading was privileged in associating specific episodes from the Old and New Testaments. A peculiar situation occurred in Santa Maria Immacolata in Ceri, where innovation in the compositions and in the arrangement of the scenes can be considered the result of conscious choices by the probable client, the bishop Pietro of Portus, and it can be referred to the coeval political-religious context: in this sense the scene of Isaac's supper, atypical and particularly emphasized, can be seen as a reference to the events related to the election of Pope Honorius II.

Nell'arco del XII secolo, alcuni documenti pittorici di area umbro-laziale – Santa Maria Immacolata a Ceri, San Paolo *inter Vineas* a Spoleto, San Giovanni a Porta Latina a Roma e San Pietro in Valle a Ferentillo – vennero realizzati prendendo ispirazione dagli antichi cicli veterotestamentari un tempo raffigurati nelle basiliche paleocristiane di San Pietro in Vaticano e San Paolo sulla via Ostiense. Per adattare l'estesa materia narrativa delle due basiliche martiriali romane agli edifici romanici di più modeste proporzioni, vennero attuati meccanismi abbreviativi che crearono soluzioni originali e differenti. Osservando gli episodi selezionati, l'aderenza o le variazioni rispetto ai 'modelli di riferimento' e la disposizione degli episodi emerge che gli adattamenti vennero eseguiti tenendo conto di esigenze specifiche, con esiti innovativi e differenziati. Inoltre, la disposizione della materia narrativa mostra come le scelte operate abbiano tenuto conto della lettura simbolica di determinati episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Un caso peculiare è costituito da Santa Maria Immacolata a Ceri, in cui si notano alcune novità nelle composizioni e nella disposizione degli episodi che indicano scelte consapevoli del probabile committente, il vescovo Pietro di Porto, e riferibili al coevo contesto politico-religioso: in questo senso può essere letta la scena della cena di Isacco, cui venne data particolare rilevanza, e che si ipotizza di poter leggere alla luce delle vicende legate all'elezione del pontefice Onorio II.

Claudia QUATTROCCHI, *Strategie artistiche per la costruzione ecclesiologica del Patrimonium Sancti Petri: tre cicli biblici nell'Italia mediana fra XII e XIII secolo*, p. 231-254.

Santa Maria in Monte Dominicini near Marcellina (Rome); San Thomas Becket in the crypt of the cathedral of Anagni; San Nicola in Castro dei Volsci (Rome) present three pictorial programs with biblical subjects and are dated between the twelfth and thirteenth centuries. They are witnesses of that period which saw the area of central Italy, the so-called *Patrimonium Sancti Petri*, formalizes and grows. Through these (and other) pictorial cycles, which are imitations of St. Peter's in the Vatican, the Apostolic See put in place a precise visual strategy. The common message is that of the Supremacy of the Priest over the King. The place chosen is the Old Testament. The images of the early Christian basilicas, of the Atlantic Bibles, of the Octateuchs, of the reworkings of the Gregorian age: they are a *loci politici*, but also an iconographic matter treated as a living, plastic thing to give theoretical and propaganda substance to the new political project.

Fra il XII e il XIII secolo, l'Italia mediana vede l'affermarsi e il formalizzarsi dei confini e delle strutture amministrative del *Patrimonium Santi Petri*. La Chiesa di Roma sceglie la pittura monumentale come maggiore veicolo della propaganda politica della sua necessità e del diritto al governo temporale. Scenario privilegiato e manifesto è il luogo politico metaforico per eccellenza: l'Antico Testamento. Santa Maria in Monte Dominicini presso Marcellina (Tivoli, Roma); l'oratorio di San Thomas Becket nella cripta della Cattedrale di Anagni (Fr) e San Nicola a Castro dei Volsci (Fr) presentano cicli biblici "ad imitazione delle basiliche romane paleocristiane". Qui, con logiche di assoluta originalità, il materiale iconografico antico e più recente (dalle Bibbie Atlantiche, agli Ottateuchi, ai cicli d'epoca gregoriana) è reinterpretato sempre entro lo schema della *Concordantia*. Le scene dell'Antico Testamento sono scelte, arrangiate come un campo semantico duttile per dare sostanza teorica-politica al disegno divino della Supremazia del governo in terra del Sacerdote sul Re.

Chiara PANICCIA, *Il peccato di Eva. Narrazione iconografica e letteraria nel ciclo dell'Immacolata di Ceri*, p. 255-275.

*Pessima quid tangis mors est quod porrigit anguis*. This is the *titulus* commenting on the panel with the Original Sin in the biblical cycle painted in the church of Santa Maria Immacolata in Ceri (twelfth century): the snake reaches Eve's ear with its muzzle while the tail touches the woman's feet, translating into an image the association explained in the caption. To corroborate the concept according to which Eve herself is the image of sin this panel corresponds to that of the Original Sin, in the lower register of the biblical cycle, which represents the Temptation of Joseph: the man is seduced by Putiphar's languid wife, dressed like a prostitute. Once again, the iconographic association brings the responsibility of sin back to women: a sin, the Original Sin, which in this figurative and literary narrative is traced back to the sexual one. These and other iconographic and literary notes (relating to the *tituli picti*) linked together by a typological relationship and probably inspired by the writings of Pier Damiani, compared with the contemporary biblical figurative tradition, painted in the monumental Romanesque cycles and in illuminated manuscripts, highlight the influence of Damiani thought on the biblical iconographic *ordinatio* between the eleventh and twelfth centuries and suggest the identity of the patron of the Ceri cycle.

*Pessima quid tangis mors est quod porrigit anguis*. Questo il *titulus* che commenta il pannello con il Peccato Originale nel ciclo biblico dipinto presso la chiesa di Santa Maria Immacolata a Ceri (inizio del secolo XII): il serpente giunge con il muso l'orecchio di Eva mentre la coda tocca i piedi della donna, traducendo in immagine l'associazione esplicitata nella didascalia (quello che tocca la pessima Eva è morte perché lo porge il serpente). A corroborare il concetto secondo cui Eva stessa è immagine del peccato è il pannello corrispondente a quello del Peccato Originale, nel registro inferiore del ciclo biblico, che rappresenta la Tentazione di Giuseppe: l'uomo è sedotto dalla languida moglie di Putifarre, abbigliata come una prostituta. Ancora

una volta l'associazione iconografica riconduce alla donna la responsabilità del peccato: un peccato, quello originale, che in questa narrazione figurativa e letteraria è ricondotto a quello sessuale. Queste e altre note iconografiche e letterarie (relative ai *tituli picti*) legate tra loro da un rapporto tipologico e ispirate con probabilità dagli scritti di Pier Damiani, confrontate con la tradizione figurativa biblica coeva, dipinta nei cicli romanici monumentali e miniata nei codici d'apparato destinati all'esposizione, evidenziano l'influenza del pensiero damiano sull'ordinatio iconografica biblica tra XI e XII secolo e suggeriscono l'identità del committente del ciclo ceretano.

Marco Rossi, *Le storie di Sansone in San Vincenzo a Galliano e in San Calocero a Civate*, p. 279-297.

The Samson cycle painted in the upper register of the southern wall of San Vincenzo in Galliano presents episodes concerning in particular the first phases of the biblical narration *Judges* 13-16, from the Angel apparition to the wife of Manoah to the Samson birth; the other scenes that completed the cycle are now unreadable or lost, but presumably they didn't go beyond the Fight with the lion or the Feast with the riddle. This selection appears in harmony with the writings of saint Ambrose about Samson (*Epistula IX*, 62 and *De Spiritu Sancto*, II, 4-16), fundamental for the patron Ariberto da Intimiano. Ambrose notes Samson's figural relationship with Christ: he was born *divino oraculo praedestinatus*, announced by an angel to his parents. The Galliano register constitutes the oldest early medieval cycle of the Samson Life known in the West, together with three illustrations in Ripoll's Bible, while there will be numerous works starting from the twelfth century. The mural paintings of the church of San Vincenzo present interesting analogies with some Byzantine models, particularly those known through the Octateuchs of the Vatican Apostolic Library, Vat. gr. 747 and Vat. gr. 746, probably circulating in the ambrosian episcopal center in relation to its exchanges with the East. The shortest cycle in San Calocero in Civate is partially survived in the space under the roof of the church, with some fragments under the Baroque vaults: it includes the Birth announcement, the Fight with the lion and Samson carries off the gates of Gaza, together with other episodes now unreadable. Almost a century after Galliano, in a different iconographic context and with significant variations, there are again some references to the writings of Ambrose, together to other Church Fathers, and to oriental figurative models.

Le Storie di Sansone affrescate nel registro superiore della parete meridionale di San Vincenzo a Galliano presentano episodi riguardanti in modo particolare le prime fasi del racconto biblico del libro dei Giudici 13-16, dall'Apparizione dell'angelo alla moglie di Manoach alla Nascita di Sansone, mentre risultano ormai illeggibili o perdute le altre scene che completavano il ciclo, non andando presumibilmente oltre la Lotta con il leone o il Banchetto con l'indovinello. Tale scelta appare in sintonia con gli scritti di sant'Ambrogio riguardanti Sansone (*Epistula IX*, 62 e *De Spiritu Sancto*, II, 4-16), fondamentali per il committente Ariberto da Intimiano. Ambrogio sottolinea il rapporto figurale di Sansone con Cristo: egli nacque *divino oraculo praedestinatus*, annunciato da un angelo ai suoi genitori. Il registro di Galliano costituisce il più antico ciclo altomedievale delle Storie di Sansone noto in Occidente, insieme a tre miniature nella Bibbia di Ripoll, mentre le testimonianze saranno numerose a partire dal XII secolo. Le pitture murali della basilica di San Vincenzo presentano interessanti analogie con alcuni modelli bizantini, in particolare quelli a noi noti attraverso gli Ottateuchi della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 747 e Vat. gr. 746, probabilmente circolanti nel centro episcopale ambrosiano in relazione agli scambi intercorsi con l'Oriente. Il più breve ciclo parzialmente sopravvissuto in San Calocero a Civate, nel sottotetto e con qualche frammento sotto le volte barocche, comprende l'Annuncio della nascita, la Lotta con il leone e Sansone che trasporta le porte scardinate di Gaza, insieme ad altri episodi non più leggibili. Quasi un secolo dopo Galliano, in un diverso contesto iconografico e con significative varianti, si riscontrano di nuovo riferimenti agli scritti di Ambrogio, insieme a quelli ad altri padri della chiesa, e a modelli figurativi orientali.

Marcello ANGHEBEN, *La rappresentabilità del Dio de l'Ancien Testament et l'adoration des images dans les peintures de la nef de Saint-Savin*, p. 299-325.

In Western art, the God of the Old Testament was almost always represented under the appearance of Christ-Logos in the Creation cycle and the story of Adam and Eve, and in the form of the *Dextera Dei* after the Expulsion. After the year 1000, this practice was gradually discarded in favour of a generalization of the first solution, which probably reflects the phenomenon of humanization of God which apparently appeared in England before spreading to the continent. The paintings of Saint-Savin present three particularities that contribute to understanding this phenomenon. On the one hand, the designer hesitated twice between a chirophany and a christomorphic figure, revealing a hesitant reflection on the representability of the God of the Old Testament. On the other hand, the representation of the Burning Bush is the first to include a theophany, while this episode affirms the unknowability of God. Finally, the Handing over of the Tables of the Law contains an inscription suggesting that the images deployed on the vault may have been the object of devotion, even though the first commandment forbids the use of images. This inscription also makes it possible to link the Old Testament cycle to the rituals of the *Septuagesima*.

En Occident, on a presque toujours représenté le Dieu de l'Ancien Testament sous l'apparence du Christ-Logos dans le cycle de la Création et l'histoire d'Adam et Ève, et sous la forme de la *Dextera Dei* après l'Expulsion. Après l'an mille, on a progressivement écarté cet usage au profit d'une généralisation de la première solution, ce qui témoigne probablement du phénomène d'humanisation de Dieu qui semble être apparu en Angleterre avant de se diffuser sur le continent. Les peintures de Saint-Savin présentent trois particularités qui contribuent à comprendre ce phénomène. D'une part, le concepteur a hésité à deux reprises entre une chirophanie et une figure christomorphique, révélant ainsi une réflexion hésitante sur la représentabilité du Dieu de l'Ancien Testament. D'autre part, la représentation du Buisson ardent est la première à intégrer une théophanie alors que cet épisode affirme l'inconnaissabilité de Dieu. Enfin, la Remise des Tables de la Loi comporte une inscription qui laisse supposer que les images déployées sur la voûte ont pu faire l'objet d'une dévotion, alors que le premier commandement interdit l'usage des images. Cette inscription permet également de rattacher le cycle vétérotestamentaire aux rituels de la Septuagésime.

Wilfried E. KEIL, *Caino e Abele nella pittura murale romanica*, p. 327-355.

The story of Cain and Abel (Genesis 4) is often depicted in Romanesque wall paintings. The scenes, which mostly show the sacrifice and fratricide are usually integrated into a complete Old Testament cycle or linked with individual episodes from the Old Testament. The sacrifice is also repeatedly painted in other contexts. In the Alpine region, for example, it often appears in smaller churches, with the sacrificial scenes depicted on the walls in the spandrels to the left and right of the triumphal arch. Abel is illustrated as a shepherd with a lamb and Cain as a farmer with a sheaf of grain. Both are holding their offerings towards the arch and through it towards the altar, which stands in the sanctuary of the church. The intention is that Abel, with his blood sacrifice, should be understood as a sign of the sacrificial death of Christ. In this way, a connection with the celebration of the Eucharist can be established. At the same time, the brothers together make a moral appeal to the visitors of the church.

La storia di Caino e Abele (Genesis 4) è spesso raffigurata nella pittura murale romanica, in modo particolare gli episodi del sacrificio e del fratricidio. Nella maggior parte dei casi, le scene sono integrate in un ciclo dell'Antico Testamento o collegate a scene dell'Antico o del Nuovo Testamento. Il sacrificio viene ripetutamente rappresentato anche in altri contesti: nella regione alpina, ad esempio, soprattutto nelle chiese più piccole, le scene sacrificali sono rappresentate in corrispondenza dei rinfianchi sinistro e a destro dell'arco trionfale. Abele è raffigurato come un pastore con un agnello e Caino come un contadino con un fascio di spighe. Entrambi pongono le loro offerte in direzione del centro dell'arco trionfale e tramite questo

gesto le indirizzano verso l'altare della chiesa. Abele, infatti, con il suo sacrificio di sangue prefigura la morte sacrificale di Cristo. In questo modo si può stabilire un legame tra iconografia e celebrazione eucaristica. Allo stesso tempo, la rappresentazione congiunta dei due fratelli costituisce un appello morale rivolto al visitatore della chiesa.

Søren KASPERSEN, *Ecclesia triumphans. On a Romanesque Concordia-Decoration in Bjäresjö Church in Scania*, p. 357-384.

The large barrel-vaulted chancel in Bjäresjö Church in the southern part of Scania, Sweden preserves an extensive decorative program with Old and New Testament scenes dating to around 1200. The murals are organized in seven zones: a depiction of the Tree of Jesse, placed in a broad band uppermost in the vault is flanked by three zones on each side. To the south is the story of the Old Covenant from the Fall of Adam and Eve to Moses Receiving the Tables of Law, and to the north is the New Covenant, i.e. the Life of Christ, from the Annunciation to his Ascension. This article aims to show that the very specific structure of this *Concordia*-decoration and its many iconographic peculiarities registers an overall strategy. Thus, the spiritual correspondences between the two narratives do not appear in an ordinary typological relationship between the Old and the New Testament but in the form of a proclamation in which both the Old and the New Covenant point forward to the *Ecclesia* as the struggling and triumphant institution of human salvation. Finally, the analysis argues for placing the decoration in a historical-eclesiastical environment, one where the learned Archbishop Anders Sunesen seems to be the central actor.

Rossana GUGLIELMETTI e Paolo CHIESA, *L'altro Noè. La Bibbia attraverso il filtro delle cronache universali*, p. 385-403.

When an artist tackles the depiction of a biblical episode or character, he is conditioned by a set of notions that come inter alia from exegesis and historiography, which connects that fact or character with a historical continuum. The dimension of universal historiography became particularly vivid from the twelfth century, starting with a work that was formally still exegetical, Peter Comestore's *Historia scholastica*, then spreading through encyclopaedias and chronicles of the following centuries (such as the *Cronaca universalis* of the Milanese Dominican Galvano Fiamma). The article illustrates the methods of structuring and reinterpreting the biblical events and the related facts of secular history through the example of the figure of Noah and the episode of the ark.

Quando un artista affronta la raffigurazione di un episodio o personaggio biblico, è condizionato da un insieme di nozioni che provengono fra l'altro dall'esegesi e dalla cronachistica, che pone in connessione quel fatto o personaggio con un continuum storico. La dimensione della storiografia universale torna particolarmente vivace dal XII secolo, a partire da un'opera formalmente ancora esegetica, l'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, per poi diffondersi attraverso enciclopedie e cronache dei secoli successivi (come la *Cronaca universalis* del domenicano milanese Galvano Fiamma). L'articolo illustra i metodi di strutturazione e reinterpretazione delle vicende bibliche e dei fatti della storia profana ad esse collegati attraverso l'esempio della figura di Noè e dell'episodio dell'arca.

Manuel CASTIÑEIRAS, *Sigena 1200, un racconto tra tipologia e topografia: intrecci genealogici entro un paesaggio biblico*, p. 405-438.

Even though the mural paintings in the chapterhouse of the monastery of Santa María de Sigena (Huesca, Aragon) have been subject of study by an extensive bibliography, the genuine originality of the biblical narrative decorating this space needs to be explored more fully. The choice of a chapterhouse to display a so-well articulated iconographic programme, the spatial layout of the scenes from the Old and New Testaments through five arches depicting

the Ancestors of Christ, and the original palatial aspect of the setting, which was crowned by a luxurious coffered ceiling, lead us to define it as a unique artwork. From a programmatic and visual viewpoint, the chapterhouse becomes a true monumental diagram, which aims to display the history of Salvation in an updated (historical), liturgical and devotional way. Coeval exegetical texts on the biblical account, the own liturgy of the nunneries, and the experience of the Holy Land by the Order of the Hospital appear to explain this peculiar pictorial crossover between biblical typology and topography.

Anche se i dipinti murali della sala capitolare del monastero di Santa Maria di Sigena (Osca, Aragona) sono stati oggetti di studio da una vasta bibliografia, la schietta originalità della narrazione biblica che decora questo spazio ha bisogno ancora di una accurata indagine. La scelta di una sala capitolare per sviluppare un programma iconografico così bene articolato, la distribuzione spaziale delle scene dell'Antico e Nuovo Testamento per mezzo di cinque archi diaframma che raffigurano gli Antenati di Cristo, e l'originale aspetto palatino dell'insieme -che era incoronato da un sontuoso soffitto in legno a pannelli-, ci portano a definirlo come una opera d'arte unica. Dal punto di vista programmatico e visivo, la sala capitolare diviene un vero diagramma monumentale, che vuole visualizzare la storia della salvezza in un modo aggiornato (storico), liturgico e devozionale. Testi coevi esegetici sul racconto biblico, la liturgia propria dei monasteri femminili, e l'esperienza della Terra Santa da parte dell'ordine degli Ospedalieri sembrano essere alla base di questo peculiare intreccio tra tipologia e topografia biblica.

Verónica Carla ABENZA SORIA, *Put the Blame on Eve: from Narrative Purpose to Allegorical Meaning in the Wall Paintings of Sigena*, p. 439-466.

The wall paintings from the chapterhouse of Sigena (Aragon, Spain), which were painted for a convent of Hospitaller nuns founded by Queen Sancha of Castile, epitomize some complex patterns of artistic creation and transmission, whose disambiguation would enable us to better understand how cultural and artistic exchange around 1200 contributed to the reconfiguration of visual culture in the realm of Aragon. In iconographical terms, for the Old Testament cycle, discussion has traditionally revolved around pictorial recension; on the study of manuscript and monumental sources that may have served as compositional repositories or sources. These have reduced the possibilities to a short number of potential intermediaries. While studying the dependence of Sigena's Old Testament scenes on those works, one should consider the possibility that the painters did not necessarily intend to exactly reproduce a specific set of illustrations in the chapterhouse, as all the efforts to unveil close relationships have proved unsuccessful. Although there is general agreement that the programme has an essential narrative quality, some symbolic devices are also used in the opening scenes of the Enneateuch which are not there to facilitate a narrative reading of the images but were probably intended to convey specific meanings instead. This paper, while reconsidering female portrayals of sin and redemption from a gendered perspective, juxtaposes Sigena's iconographical concentration on salvation and damnation in the Old Testament with the genealogical symbolism of its New Testament cycle. This sheds light on how the allegorical corpus formed a part of the message that the patron of the paintings wanted to disseminate according to her own political and religious concerns.

Andrea TORNO GINNASI, *L'apparizione "scomparsa": Giosuè a Hosios Loukas e la discontinuità veterotestamentaria nell'arte monumentale medio-bizantina*, p. 469-498.

Monumental painting of the Middle Byzantine period does not include extended cycles of the Old Testament, but only isolated scenes without a narrative development. The paper aims to investigate the implications behind this aspect, through the examination of the Apparition of the angel to Joshua at Hosios Loukas, which just survives in the portion relating to the Israelite leader. Together with Joshua, the inscription on the fresco mentions the *archistrategos* Michael and suggests the original scheme of the representation. Further textual and visual sources,

relating also to different events, identify the anonymous «angel of God» (or the «leader of the army of the Lord») as Michael. These cases reveal a selective use of single scenes, aimed at stressing the protective role of the archangel in connection with the military *virtus* that should characterise every sovereign.

La pittura monumentale dell'età medio-bizantina non comprende cicli estesi di soggetto veterotestamentario ma solo scene isolate e prive di uno sviluppo narrativo compiuto. Il contributo intende indagare le implicazioni alla base di questa scelta attraverso l'esame dell'Apparizione dell'angelo a Giosuè nel Monastero di Hosios Loukas, affresco che sopravvive nella sola porzione afferente al condottiero israelita. Oltre a Giosuè, l'iscrizione campita menziona l'archistratega Michele, suggerendo lo schema originario della composizione. Fonti letterarie e ulteriori testimonianze figurative, relative anche a episodi differenti, identificano l'anonimo «angelo di Dio» (o il «il capo dell'esercito del Signore») come Michele. Tali casi rivelano un uso selettivo di singole scene con l'obiettivo di celebrare il ruolo protettivo dell'arcangelo in relazione alla *virtus* militare che deve contraddistinguere ogni sovrano.

Yoanna PLANCHETTE, *La Visione della Resurrezione delle ossa aride (Ez 37, 1-10) nel programma iconografico della cappella cimiteriale di Bačkovovo: dimensione liturgica, implicazioni spaziali e peculiarità iconografiche*, p. 499-514.

The cemetery chapel of the Bačkovovo monastery (today in Bulgaria) was established around the end of the eleventh or the beginning of the twelfth century under the reign of emperor Alexios I Komnenos. It stands out among other Byzantine funerary monuments, especially for the quality of its fresco paintings. The upper level of the building served as an oratory, while the basement floor functioned as an ossuary, following the model of an ancient architectural tradition traced back to Jewish cultural heritage. In fact, the iconographical program of the Bačkovovo cemetery chapel was conceived in accordance with the liturgical use of the edifice, which was dedicated to the celebration of funerary and commemorative services. Thus, the aim of the present paper is to clarify the connections between funerary function, performed rituals and sepulchral iconography forming the sacred space of this unique building. In order to investigate these multiple connections, my method will be based on the cross-analysis of textual sources and painted iconography, and it will be applied to one of the most significant representations of the Bačkovovo chapel, the Vision of the resurrection of the dry bones (Ezek 37, 1-10) from the west wall of the ossuary's *naos*. From the theological point of view, this scene symbolized for the Church Fathers the ultimate absolution of humanity. Later, it became part of the Byzantine Easter liturgy and even of the funerary office of Eastern Orthodox churches, as attested by a selection of Greek and Slavonic liturgical manuscripts. Furthermore, Ezekiel's prophecy seems maintain a symbolic connection with its iconographical environment in the Bačkovovo ossuary, which is also related to the idea of salvation. This point is confirmed by the illustration of a commemorative ceremony for a monk from the north wall of the *naos*. At the very least, the Old Testament prophecy seems to be typologically related to the Last Judgement as well, which is depicted in the narthex of the chapel. Finally, Ezekiel's Vision of the Valley of the dry bones will be studied in the context of a comparative analysis of its various pictorial evidence ranging from early Christian to Medieval Eastern and Western art patterns. That should emphasize the special importance of the depiction of the cemetery chapel of the Bačkovovo monastery.

Eretta verso la fine dell'XI secolo o all'inizio del XII, sotto il regno di Alessio I Comneno, la cappella cimiteriale del monastero di Bačkovovo (Bulgaria), si distingue fra i santuari bizantini a destinazione funeraria per la qualità del suo decoro dipinto. Concepito in accordo con l'uso liturgico dell'edificio, che al livello superiore fungeva da cappella-oratorio e a quello inferiore da ossario, il programma iconografico sottende la celebrazione di uffici funebri e commemorativi. Il contributo intende fare luce sui legami che intessono la liturgia e l'iconografia religiosa in seno a questo spazio consacrato. Al fine di evidenziare le interrelazioni fra rito, funzione e decoro, ci si concentrerà sull'analisi incrociata delle fonti testuali e iconografiche alla base di

un episodio biblico altamente espressivo, la visione della Resurrezione delle ossa aride (Ez 37, 1-10), rappresentata nel *naos* dell'ossario di Bačkovo. Considerata dai Padri della Chiesa un sinonimo dell'assoluzione finale dell'umanità, tale rarissima scena sembra avere permeato la liturgia bizantina della Settimana pasquale, così come l'ufficio funebre delle Chiese d'Oriente, come suggerito da una selezione di manoscritti greci e slavi. Peraltro, la lettura della Visione di Ezechiele nel suo contesto iconografico, anch'esso di valenza salvifica, ci permette di avvalorare l'accostamento simbolico fra l'immagine (dipinta) e la cerimonia religiosa (performata). Tale ipotesi riceve conferma nel momento in cui la Visione delle ossa aride è associata alla rappresentazione pittorica di un ufficio funebre per un monaco, lungo il muro nord. Inoltre, la profezia antico-testamentaria sembra relazionarsi in senso tipologico ad una delle più antiche rappresentazioni monumentali del Giudizio finale. Infine, una breve analisi comparata delle poche traduzioni visuali della Resurrezione delle ossa aride permetterà di gettare nuova luce sulle specificità iconografiche del caso di Bačkovo.

Emanuela FOGLIADINI, *Le cycle de l'Ancien Testament dans le Parekklesion de Chora : préfigurations savantes de l'Incarnation du Christ*, p. 515-538.

The *parekklesion* (funerary chapel) of the Chora Church contains a particular cycle drawn from the Old Testament and thought of as a prefiguration of the prodigious incarnation of Christ, « chora of the living », in the Mother's womb, « chora of the Irrepressible ». The chosen episodes point to careful reflection upon the task of depicting the Old Testament, intended as typological instruments that anticipate and reveal fundamental aspects of the story of Christian salvation. The most complete cycle shows the transport of the Ark of the Covenant, the sacred receptacles, the procession of King Solomon and the people who follow the Ark to the Holy of Holies. Here, the theological references to Mary as an "Ark" of the definitive Covenant are evident, but not figuratively present. In the episodes of Jacob's dream and of his wrestling with the angel, in the double representation of the burning bush, in the prophecy of Isaiah with the angel who hunts the Assyrians besieging Jerusalem, the Virgin of the Sign with Christ Emmanuel on her chest is always shown, an iconographic and theological sign par excellence of Old Testament promises in the process of being fulfilled. The key to understanding the choice of subjects shown is the liturgical calendar. In fact, the texts concerning the depicted episodes are read on the feast days of the Nativity of the Virgin (September 8), her Presentation at the Temple (November 21), the Annunciation (March 25), and the Dormition (August 15). The position of such episodes in the funerary chapel and the connection to funereal liturgies celebrated here additionally infuse such images with an eschatological role.

Le *parecclesion* (chapelle funéraire) de l'église de Chora contient un cycle particulier tiré de l'Ancien Testament et pensé comme une préfiguration de la prodigieuse incarnation du Christ, « chora des vivants », dans le sein de la Mère, « chora de l'incontenable ». Les épisodes choisis recouvrent une réflexion approfondie sur la tâche de représenter l'Ancien Testament, et les conçoivent comme des instruments typologiques qui anticipent et révèlent des aspects fondamentaux de l'histoire du salut chrétien. Le cycle le plus complet montre le transport de l'Arche d'Alliance, les réceptacles sacrés, la procession du roi Salomon et du peuple qui suit l'Arche jusqu'au Saint des Saints. Ici, les références théologiques à Marie en tant qu' « Arche » de l'Alliance définitive sont évidentes, sans être représentées de manière figurative. Dans les épisodes du rêve de Jacob et de sa lutte avec l'ange, dans la double représentation du Buisson Ardent, dans la prophétie d'Isaïe avec l'ange qui chasse les Assyriens assiégeant Jérusalem, la Vierge du Signe avec le Christ Emmanuel sur la poitrine est toujours montrée comme symbole iconographique et théologique par excellence des promesses de l'Ancien Testament en voie de réalisation. La clé pour comprendre le choix des sujets présentés est le calendrier liturgique. En effet, les textes concernant les épisodes représentés sont lus lors des fêtes de la Nativité de la Vierge (8 septembre), de sa Présentation au Temple (21 novembre), de l'Annonciation (25 mars) et de la Dormition (15 août). La position de tels épisodes dans la chapelle funéraire et le lien avec les liturgies funéraires célébrées ici confèrent en outre à ces images un rôle eschatologique.

## INDICE DEI LUOGHI

- Acquanegra sul Chiese, San Tommaso 15, 18, 40, 56, 539  
 Agliate, San Pietro 15, 23, 41, 56, 442, 458 fig.  
 Agrigento 10  
 Alessandria d'Egitto 32, 37, 37n, 99, 138, 138n  
 Amasea 36-37  
 Anagni 13, 73, 73n, 74, 231, 231n, 233, 239, 241, 241n, 242-243, 250-251 fig., 253-254 fig., 337, 550  
 Andria 160  
 Anglona, Santa Maria 159, 161  
 Antiochia 5, 32, 138  
 Aosta 284  
 Aquileia 36-37  
 Ararat (monte) 396  
 Armenia 391-392 v. *Ararat (monte)*  
 Assisi 19, 22  
 Autun 258, 284  
 Babele / Babel (torre di) 114, 117, 136, 305, 393-394  
 Babilonia 45, 392n  
 Bačkovo (Bulgaria) 23-24, 499, 499n, 500, 502, 504-505, 508-512 fig., 555-556  
 Bagüés 304  
 Baquqa (Iraq) 503  
 Barcellona / Barcelona 329, 346 fig., 362n, 405, 407, 413, 434 fig., 437 fig.  
 Basilea 107  
 Basilicata / Lucania 74, 77, 159, 164, 174, 176, 548 v. *Anglona, San Chirico Rapàro*  
 Benevento / Bénévent 78-79, 163, 165, 168-170, 548  
 Berlino / Berlin 33, 81, 81n, 82, 92 fig.  
 Bet Zagba 34  
 Bethel / Betel (pietra di) 49, 212, 236-237  
 Betlemme / Bethlehem 32, 363 412-413, 416-417, 417n, 433 fig.  
 Betulia 128-131, 149 fig.  
 Bjäresjö 10, 17, 21, 357, 359, 364, 366-368, 368n, 369-370, 370n, 375-384 fig., 553  
 Borrby (Scania) 370, 370n  
 Braunschweig 16, 330, 330n, 347  
 Brescia 15, 97  
 Calcedonia (concilio di) 139  
 Canterbury 239, 409-410, 430-431 fig., 440-441, 443, 445, 448  
 Carugo, San Martino 15, 56  
 Castellammare di Stabia 165  
 Castellaneta 160  
 Castelseprio 11  
 Castro dei Volsci 13, 231, 234, 241, 243, 251 fig., 254 fig., 550  
 Cava de' Tirreni 479n  
 Çavuşin (Cappadocia) 23, 473-475, 475n, 482, 496 fig.  
 Cefalù 408, 411  
 Centelles (Tarragona) 39  
 Ceri, Santa Maria Immacolata 8, 13, 16, 19, 22, 53-54, 69 fig., 73, 73n, 74, 79, 205, 206-207 tab., 208, 208n, 209-215, 215n, 223-225 fig., 228-229 fig., 234, 234n, 236, 238n, 243, 255, 255n, 256, 258-259, 259n, 260n, 261-262, 266-271 fig., 273-275 fig., 306-307, 322 fig., 444n, 542, 549-550  
 Château-Gontier 21  
 Cimitile 11, 41, 44-46, 46n, 47-48, 50  
 Cipro 96, 412, 434 fig., 504 v. *Kalogrea, Kalopanagiotis / Kalopanayotis, Koutsovendis, Lagoudera*  
 Civate 14-15, 41, 279, 279n, 285, 285n, 288, 296-297 fig., 551  
 Cividale 73n, 362n  
 Colonia 284, 503  
 Costantinopoli / Constantinople 23-24, 40, 100n, 138, 169n, 175, 175n, 284, 408, 471, 473, 476-477, 478n, 482-483, 515-516, 524, 524n  
 Dura Europos 5, 36, 36n, 50, 94, 503  
 Efeso 5, 32, 97  
 Egitto 19, 44, 49, 49n, 50, 66 fig., 99, 205 v. *El-Bagawat*  
 El-Bagawat 19, 99  
 Elvira (Granada) 36  
 Eton 35  
 Euchaita (Turchia) 36-37  
 Farfa 17, 82, 130, 130n, 131

- Fasano 162, 165  
 Ferentillo, San Pietro in Valle, 134, 205, 206-207 tab., 209, 211, 213n, 221-224 fig., 226 fig., 236, 238n, 243, 549  
 Francia 414 v. *Autun, Château-Gontier, Saint-Jean-de-Côle (Dordogne), Saint-Omer, Saint-Savin-sur-Gartempe, Salles-Lavauguyon (Haute-Vienne), Vézelay*  
 Galliano, San Vincenzo 14-15, 23, 40-41, 56, 130, 279, 279n, 280, 280n, 281-282, 284-285, 285n, 286, 291-295 fig., 442, 551.  
 Gaza 15, 286-288, 297 fig., 551  
 Gerico 23, 470  
 Gerusalemme / Jerusalem / Jérusalem 24, 32, 335, 337, 361 410, 412-414, 416-419, 450, 500, 518, 523-524, 556  
 Giaffa (Visione di Pietro), 117  
 Giordano / Jourdain (fiume) 42, 171-173  
 Girona 20, 390n, 391n  
 Grissiano, San Giacomo 16, 335, 337, 352-353 fig., 361n, 368  
 Grottaglie / Riggio 12, 170-171, 173-176, 199 fig., 548-549  
 Hebron 286-287, 417  
 Hildesheim 299, 359, 368, 448, 465 fig.  
 Horeb (Mount) 360  
 Hosios Loukas 23, 100, 469-470, 472, 472n, 473-475, 475n, 476-477, 477n, 480n, 482, 484, 493-495 fig., 554  
 Ingelheim 10-12, 17, 359  
 Inghilterra / England 35, 116, 328, 332, 340, 409, 414, 435 fig. v. *Eton, West Kingsdown*  
 Iraq 503 v. *Babele / Babel (torre di), Babilonia, Baquqa, Ninive*  
 Israele / Israel / Israël 14, 18, 53, 171, 280, 286, 366, 392, 407, 417n, 418, 438 fig., 519, 522, 524, 526-527 v. *Bethel / Betel (pietra di), Betulia, Gaza, Gerico, Giaffa (Visione di Pietro), Giordano / Jourdain (fiume), Hebron, Horeb (Mount), Latrun, Mamre / Mambre, Santo Sepolcro, Sichem, Sodoma, Timna*  
 Kalogrea (Cipro) 96  
 Kalopanagiotis / Kalopanayotis (Cipro) 96  
 Kastelaz (Termeno) 336, 354 fig.  
 Keferloh 16, 334, 350-351 fig.  
 Kiev 473-475, 477, 482, 496 fig.  
 Klosterneuburg 284, 288, 368  
 Koutsovendis (Cipro) 504  
 Lagoudera (Cipro) 412  
 Latrun (Israele) 418  
 Léon, Saint-Isidore 306  
 Lund (Scania) 368-370, 370n  
 Magonza, Sant'Albano 11  
 Mamre / Mambre 39, 49, 134, 136-137, 155 fig., 206 tab., 208n, 209, 240, 302  
 Marcellina, Santa Maria in Monte Dominicci 13, 53, 231, 231n, 232, 235-236, 238, 238n, 239, 242-243, 249 fig., 252 fig., 550  
 Mar Rosso / Red Sea 43-44, 53, 94-96, 205n, 207 tab., 208n, 210, 359, 359n, 360-361, 365-366, 447  
 Massafra 160  
 Matera 74, 77-82, 160-166, 168n, 170, 176, 188-189 fig., 546, 548  
 Milano 6, 15, 31-32, 38, 41, 203, 259, 284, 394, 395n, 398, 398n, 399, 405, 439, 501  
 Modena / Modène 302  
 Monreale 11, 21, 28 fig., 33, 80-81n, 232n, 236, 236n, 237, 243, 411, 416, 416n, 433 fig., 440-442, 447, 469n  
 Monte Athos 171, 447, 500, 521n  
 Monte Sant'Angelo, santuario di San Michele 163n, 164-170, 176, 190-194 fig., 473, 495, 548-549  
 Montecassino / Mont-Cassin 71, 79-80, 80n, 81-83, 92 fig., 232n, 542-543  
 Montecorvino Rovella, Sant'Ambrogio 164  
 Mopsuestia (Turchia) 284, 474n  
 Mosca 479n, 483n  
 Muralto (Canton Ticino) 15, 41, 56, 243  
 Müstair 11, 15, 41, 41n, 54, 367  
 Napoli 32, 32n, 40  
 Nicea / Nicée 36, 100, 112, 116n, 138, 300  
 Nicomedia 5, 6, 32  
 Ninive 10, 523  
 Nonantola 284  
 Ocria / Ohrid 237n, 469n, 470  
 Otranto 160  
 Palermo 11, 21, 33, 232n, 236-237, 408, 411, 412n, 416, 416n, 432 fig., 440-441, 447, 469n  
 Paradiso terrestre 67 fig., 112, 117, 233, 395, 395n  
 Parigi / Paris 133, 368, 387n, 407, 414, 448, 539

- Penisola iberica 6, 14 v. *Bagüés, Centcelles (Tarragona), Elvira (Granada), Girona, Léon, Saragozza, Taiüll, Toledo, Valladolid*  
 Perugia 73, 73n, 256n  
 Piacenza 15  
 Pisa 261  
 Poitiers 6, 299, 305, 448  
 Prata di Principato Ultra 164  
 Puglia 12, 159-161, 164, 170, 174-176, 548-549 v. *Andria, Castellaneta, Fasano, Massafra, Otranto, Siponto, Trani*  
 Pürgg 16, 332-333, 338, 348-349 fig.  
 Quedlinburg 34n, 97n, 98  
 Ravenna / Ravenne 7-9, 31, 40, 52, 54-56, 70 fig., 75n, 93, 96, 98, 100, 105-106 fig., 107, 113, 115-118, 305, 330, 366n, 398, 546-547  
     San Vitale / Saint-Vital 93, 96, 100, 105-106 fig., 305, 330  
     Triclinio neoniano 7, 9, 31, 52, 54, 56, 70 fig., 546  
 Riggisberg (Berna) 49-50, 66-68 fig.  
 Roma / Rome 5, 7, 9-13, 15, 19, 39, 40, 47, 48, 50-51, 53, 56, 64-65 fig., 69 fig., 71, 71n, 72-74, 76-77, 82-83, 89 fig., 93, 97-98, 98n, 99, 104 fig., 111, 116, 127, 138-140, 163, 175n, 203, 203n, 204, 204n, 205, 215, 221-223 fig., 227 fig., 231, 234-236, 238, 242, 242n, 244-245, 257n, 260n, 261-262, 309n, 329, 338n, 359, 359n, 398, 398n, 399, 442, 472n, 478n, 479n, 503, 539-542, 546-550  
     Ciriaca (ipogeo) 94  
     *Coemiterium maius* 94, 111  
     dei Giordani (ipogeo) 94  
     Domitilla (ipogeo) 94  
     Ipogeo di via Dino Compagni / Catacomba di via Latina / *Via Latina Catacomb* 41n, 48, 50, 64-65 fig., 93n, 94-95, 104 fig., 329, 447, 546-547  
     Laterano, *Basilica Salvatoris* 9-10, 15, 32n, 51, 53, 112, 113n, 115, 116n, 139-140, 231, 262, 370  
     San Callisto (ipogeo) 94  
     San Clemente 260n  
     San Giovanni a Porta Latina / Saint-Jean-à-la-Porte-Latine 13, 19, 53, 73n, 74, 81, 89 fig., 205, 206-207 tab., 208, 208n, 209-210, 212, 213n, 221-223 fig., 227 fig., 232, 236, 243, 304, 338n, 359n, 542, 549  
     San Paolo fuori le mura / Saint-Paul-hors-les-Murs / Saint Paul Outside the Walls 6-7, 11-13, 19, 31-32, 44, 49-55, 69 fig., 71n, 72, 76-77, 79n, 86 fig., 99, 99n, 136, 203-204, 204n, 205, 205n, 206-207 tab., 208-210, 210n, 211-213, 213n, 214, 232n, 236, 238n, 239, 239n, 255n, 299, 359, 539, 549.  
     San Pietro in Vaticano / Saint-Pierre / Old St. Peter's 6-7, 9, 11-13, 19, 31-32, 43-44, 45n, 48-56, 69 fig., 72, 99, 113, 131, 134-135, 140, 155 fig., 203-204, 204n, 205, 206-207 tab., 208-210, 210n, 211-213, 213n, 214, 231, 231n, 232, 232n, 234, 236, 238n, 239-240, 242, 359, 359n, 539, 545-546, 548-550.  
     San Pietro in Vincoli 139  
     San Saba 112  
     Sant'Ermete (ipogeo) 94  
     Santa Balbina 94  
     Santa Costanza 39, 50, 52  
     Santa Maria Antiqua 9-10, 15, 19, 54, 116n, 127, 127n, 129-134, 137, 139n, 140, 146-158 fig., 547-548  
     Santa Maria Maggiore 7-8, 11, 40, 44, 51-52, 97-99, 132, 472n, 479n, 541, 547  
     Santa Sabina 7, 95, 97, 547  
     Santi Cosma e Damiano 211  
     Santi Giordano ed Epimaco (ipogeo) 94  
     Santi Giovanni e Paolo (Celio) 108  
     Santi Giovanni e Paolo (Vaticano) 108  
     Santi Marco e Marcelliano 94  
     Santi Pietro e Marcellino 94  
 Saint-Jean-de-Côle (Dordogne) 301  
 Saint-Omer, abbazia di Saint Bertin 108  
 Saint-Savin-sur-Gartempe 6, 11, 16-17, 21, 33, 71n, 299-300, 300n, 301-304, 306-308, 309n, 310-311, 316-325 fig., 328, 346 fig., 390, 445, 445n, 461 fig., 541-542, 552  
 Salerno / Salerne 19, 33, 34n, 72n, 79, 81, 81n, 306, 306n v. *Montecorvino Rovella*  
 Salles-Lavauguyon (Haute-Vienne) 301  
 San Chirico Rapàro 160  
 San Vincenzo al Volturno 162, 164-165, 169  
 Santa Caterina al Monte Sinai 40, 93, 93n, 100, 105 fig., 547

- Santo Sepolcro (Gerusalemme) 412, 417-419  
 Saragozza 410, 410n, 431 fig.  
 Scandinavia 6, 17, 543  
 Scania 17, 357, 370, 553 v. *Borrby, Snårestad, Stora Köpinge, Lund*  
 Schäftlarn 334  
 Sichem 136-137  
 Segni 241  
 Sigena, monastero di Santa Maria 21-22, 329, 329n, 346 fig., 368, 405, 405n, 406-410, 410n, 411-414, 414n, 415, 415n, 416, 416n, 417, 417n, 418, 423-429 fig., 434 fig., 436-437 fig., 439-440, 440n, 441, 443-449, 449n, 450n, 455-457 fig., 459-461 fig., 463 fig., 466 fig., 553-554  
 Sinai / Sināi 96, 98-100, 117, 305, 307, 359-360, 366, 417-418, 547  
 Siponto 169  
 Siria 132, 396-397 v. *Antiochia, Bet Zagba*  
 Snårestad (Scania) 370, 370n  
 Sodoma 43, 49  
 Spoleto, San Paolo *inter Vineas* 13, 205, 206-207 tab., 208n, 211-212, 213n, 224-225 fig., 549  
 Stavelot 288  
 Stora Köpinge (Scania) 370, 370n  
 Taüll 306, 332, 362n  
 Timna (Israele) 283, 285-286  
 Todi 257n  
 Toledo 417  
 Torba (torre di) 164  
 Tours 7, 33, 35, 73, 75-77, 77n, 78, 81, 285, 301, 301n, 310, 546  
 Trani 160, 163  
 Treviri 32, 32n, 398  
 Urbino 483  
 Valladolid 20, 391, 391n  
 Venezia, San Marco / Venise, Saint-Marc 7, 11, 19, 32, 35, 49, 72, 74-78, 80, 80n, 81, 81n, 82, 86 fig., 91 fig., 238n, 255n, 546n  
 Vézelay 284  
 Vienna / Vienne 19, 31, 33-34, 34n, 35, 71n, 97, 133-134, 163, 238, 255n, 301, 545-546  
 West Kingsdown, St. Edmund 340, 355 fig.  
 Winchester 408-409, 430 fig., 440, 440n, 441  
 Worms 214n