

HORTUS ARTIUM MEDIÉVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Vol. 25/2, Zagreb-Motovun, 2019.



CODEN HAMEFK

UDC 7(091)'04/14»

HORTUS ARTIUM MEDIEVALIUM

ISSN1330-7274 (press)

ISSN1848-9702 (Online)

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages

Volume 25/2, 2019

Publisher:

International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Motovun;
University of Zagreb

Editor-in-Chief:

Miljenko Jurković,
Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

Executive editors:

Alexandra Chavarría Arnau, Pascale Chevalier

Editorial Board:

Jean-Pierre Caillet (Paris)
Igor Fisković (Zagreb)
Nikola Jakšić (Zadar)
Miljenko Jurković (Zagreb)
Vinni Lucherini (Napoli)
Giovanna Valenzano (Padova)
Fulvio Zuliani (Padova)

Council of the International Center for Late Antiquity and Middle Ages:

Xavier Barral i Altet, professeur émérite d'Histoire de l'Art du Moyen Age à l'Université de Rennes 2, Visiting professor Università di Venezia Ca' Foscari
Gian Pietro Brogiolo, professore di archeologia medievale, Università degli Studi di Padova, Italia
Noël Duval †, professeur émérite d'archéologie de l'Antiquité tardive à l'Université de Paris IV-Sorbonne, France
Alain Erlande-Brandenburg, directeur des études, Institut d'Études Supérieures des Arts, Paris, France
Igor Fisković, member of the Croatian Academy of Sciences and Arts, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences,
University of Zagreb, Croatia
Nikola Jakšić, professor emeritus of Medieval Art History, University of Zadar, Croatia
Miljenko Jurković, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia,
President of the Council
Gisela Ripoll-López, profesora titular de arqueología, Universitat de Barcelona, España
Fulvio Zuliani, professore di storia dell'arte medievale, Università degli Studi di Padova, Italia

Financial Support:

Ministry of Science, Education and Sports of the Republic of Croatia

Language Consultants: Pascale Chevalier (French), Jan Vanek (Italian), Vesna Mildner (English)

Computer layout: Boris Bui

Printing: Tiskara Zelina, Sv. Ivan Zelina, Croatia

Issued: May 2019, 500 copies

Correspondence and Exchanges:

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Department of Art History, (Dr. Miljenko Jurković), Ivana Lučića 3,
10000 Zagreb, Croatia, Phone: ++385 1 4092 147, Fax: ++385 1 4092 144

Adresse de diffusion :

Adresser toute correspondance commerciale (commandes, abonnements) aux Éditions Brepols
Begijnhof 67, B-2300 Turnhout (Belgique), e-mail: periodicals@brepols.net

Hortus Artium Medievalium is published annually. Articles are reviewed internationally.

Cover: *Fibula from Brižak-Posuški gradac-Crkvina, Bosnia and Herzegovina*

HAM is indexed in:

BHA, Bibliography of the History of Art - Bibliographie d'Histoire de l'Art, Vandoeuvre-lès Nancy Cedex, France, Santa Monica, Cal. USA
Architecture Database. Architectural Publications Index & Architectural Publication Index on disc (CD-ROM), Royal Institute of British
Architects, The British Architectural Library.

Art and Archaeological Technical Abstracts («AATA»). Getty Conservation Institute Projects Bibliographies

ERIH - European Reference Index for the Humanities

FRANCIS database (INIST, CNRS)

CONTENTS

SITES OF POWER IN THE CITY AND ITS SURROUNDINGS: TOPOGRAPHY, ARCHITECTURE, FUNCTIONS AND DECORATION

<i>J.-P. Caillet, Les lieux de pouvoir dans la ville et à ses abords : bilan historiographique et orientations de recherche</i> <i>Original scientific paper</i>	254
<i>L. G. Khrushkova, What is a solea? The Solea in Rome, Constantinople and other places</i> <i>Original scientific paper</i>	263
<i>E. Cirelli, Palazzi e luoghi del potere a Ravenna e nel suo territorio tra tarda Antichità e alto Medioevo (V-X sec.)</i> <i>Original scientific paper</i>	283
<i>C. Ebanista, The Altars of the Martyrial Sanctuary of Cimitile (4th-10th Century)</i> <i>Original scientific paper</i>	300
<i>P. de Vingo, Résidences, richesse et aristocraties du haut moyen âge dans le Regnum Langobardorum (VI^e-VIII^e siècles) entre sources écrites et données archéologiques</i> <i>Review</i>	312
<i>Th. E. Schweigert, Zacharias and the "Other" Holy Family in the Central Apse Mosaic of the Church of San Mauro in Late Antique Parentium</i> <i>Preliminary communication</i>	333
<i>F. Coden, La chiesa canonica di San Giorgio (Sant'Elena) nel complesso della cattedrale di Verona: qualche riflessione sulla fabbrica Carolingia e sulle trasformazioni di epoca romanica</i> <i>Original scientific paper</i>	348
<i>R. Santangeli Valenzani, La Roma "carolingia"</i> <i>Review</i>	360
<i>C. Mancho, I martiri nascosti. Alcune riflessioni su gli affreschi del transetto di Santa Prassede a Roma</i> <i>Preliminary communication</i>	366
<i>A. Ballardini, Scolpire a Roma per Pasquale I (817-824)? L'oratorio di San Zenone</i> <i>Original scientific paper</i>	376
<i>P. Pogliani, Fare mosaici al tempo di Pasquale I. L'oratorio di San Zenone in Santa Prassede a Roma</i> <i>Review</i>	392
<i>A. Konestra, E. Cirelli, G. Benčić, B. Šiljeg, Nuovi centri di potere nell'Istria altomedievale: scavi archeologici a Stancija Blek – Tarovec (Tar-Vabriga /Torre-Abrega)</i> <i>Preliminary communication</i>	404
<i>L. Lonardo, Monasteri, chiese ed oratori privati: la formazione della rete ecclesiastica nella bassa valle del Calore (Benevento). Evidenze materiali e documentarie</i> <i>Preliminary communication</i>	415
<i>T. Rodzińska-Chorąży, Kraków as the Power Center of the Early Piast State</i> <i>Review</i>	427
<i>F. Linguanti, La cattedrale di Troina: prima sperimentazione architettonica Normanna in Sicilia</i> <i>Preliminary communication</i>	440
<i>F. Scirea, L'epilogo del progetto di Sigifredo vescovo: il decoro dipinto in S. Antonino a Piacenza</i> <i>Original scientific paper</i>	452
<i>I. Lorés i Otzet, L'adozione di un modello architettonico romano nei Pirenei: le chiese di San Clemente e Santa Maria di Taüll (Vall de Boí, Catalonia)</i> <i>Original scientific paper</i>	469
<i>D. Allios, Les églises romanes : un objet typologique</i> <i>Original scientific paper</i>	478
<i>A. Calzona, La Cattedrale di Parma dopo il terremoto del 1117 senza il terremoto</i> <i>Original scientific paper</i>	487
<i>T. Franco, Separazioni liturgiche e decorazione pittorica in ambito veronese (XII-XIV secolo)</i> <i>Original scientific paper</i>	496
<i>Y. Kojima, Genova e l'Emilia Occidentale nella seconda metà del XII secolo: le maestranze antelamiche e i cistercensi</i> <i>Original scientific paper</i>	506

SEPULTURES AND FUNERARY CEREMONIES IN THE CHURCHES (4th-15th C.)

<i>J. Baraka Perica, A. Uglešić, M. Rašić, Tombe a camera con volta a botte della Dalmazia tardoantica. La tomba a camera con volta come base della futura chiesa</i> <i>Original scientific paper</i>	516
<i>A. Bukowska, On the trail of tombs and sepulchral altars of the Ottonian period. The case of tombs in Piast state (Poznań cathedral, Poland)</i> <i>Original scientific paper</i>	528

R. Cassanelli, "Locus a Nobilis Memoriae Teodelinda Regina Constructus". Le Sepulture della regina Teodolinda nel Duomo di Monza <i>Review</i>	535
G. Milanesi, Le sepolture della stirpe obertenga tra XI e XIII secolo nell'Italia padana <i>Original scientific paper</i>	546
F. R. Stasolla, Chiesa e sepolture: simbiosi e alterità in una città di fondazione tra IX e XV secolo <i>Review</i>	555
M. Vaccaro, Sepulture e tradizioni funerary nella cattedrale di Salerno (VIII-XV secolo) <i>Review</i>	563
E. Destefanis, Sepulture e ideologia funeraria presso le comunità religiose in Piemonte, tra fonti scritte e dati archeologici (secoli XI-XV) <i>Original scientific paper</i>	573
M. C. Rossi, Memorie sepolcrali nella chiesa di Santa Margherita a Bisceglie. Committenza e arte <i>Original scientific paper</i>	598
G. Mallet, Vers une standardisation des sépultures ? Les cloîtres funéraires à enfeus préfabriqués des établissements religieux perpignanais (fin du XIII ^e - XIV ^e siècle) <i>Original scientific paper</i>	610
M. Serrano Coll, G. Boto Varela, The tombs of Tarragona's archbishops in the Middle Ages: locations, layouts and settings <i>Original scientific paper</i>	620
E. Chinappi, Una tomba vescovile nella cattedrale di Aversa e altre sepolture di età angioina in Campania settentrionale: aspetti e problemi della memoria scolpita nella provincia del regno <i>Original scientific paper</i>	630



ISSN 1330-7274



9 771330 727004

L'EPILOGO DEL PROGETTO DI SIGIFREDO VESCOVO: IL DECORO DIPINTO IN S. ANTONINO A PIACENZA

FABIO SCIREA

UDC: 726(497.54)"12/13"

Original scientific paper

Manuscript received: 01. 11. 2018.

Revised manuscript accepted: 10. 01. 2019.

DOI: 10.1484/J.HAM.5.118070

F. Scirea

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Via Noto 6, 20141 Milano, Italia

fabio.scirea@unimi.it

This paper aims to investigate the collegiate church of S. Antonino at Piacenza and its painted decoration, now reduced to some frames between the Gothic vaults and the roof. The early-Christian martyrdom was rebuilt under bishop Sigifredo (997-1031), as an oriented Basilica, but with a western crossing surmounted by an impressive tower. The clerestory was soon decorated by a painted loggia that frames Prophets and Kings of Israel on the south side, as well as the twelve Apostles and Church Fathers on the north side. Furthermore, the higher part of the transept hosted a sequence of martyrs. During the twelfth century a heavenly Court was depicted on the eastern wall of the western crossing arm, which likely housed the Canons choir. The focus of the composition was the nowadays missing Christ: flanked by both the Virgin and John the Baptist, he was surrounded by the choirs of Angels, the twenty-four Elders, and the Apostles. Finally, in the lower register we can recognise both heavenly and hellish contexts, not necessarily belonging to a Last judgement. The entire depiction seems to reflect the Canons liturgical practice.

Keywords: Iconography; Ottonian art; Romanesque Wall Painting; Heavenly Jerusalem; Heavenly Court

1. UN SANTUARIO SUBURBANO, UN CANTIERE PROTO-ROMANICO

Il più importante santuario suburbano di Piacenza, di fondazione paleocristiana e con dedica al martire Antonino e al vescovo Vittore, a dispetto di convinzioni radicate non fu mai chiesa cattedrale¹, ma intrattenne con il complesso episcopale uno speciale rapporto, come fu per S. Ambrogio a Milano, S. Alessandro a Bergamo e S. Bassiano a Lodivecchio. Nel caso di Piacenza si aggiungono: l'adiacenza alla cinta muraria, almeno dal secolo XII connessa mediante il *castellarium*, complesso fortificato di cui S. Antonino era il fulcro²; la prossimità alla cattedrale, verso cui è rivolto l'ingresso principale, ricavato nella testata del braccio di transetto nord e dal 1349 dotato di un portico detto *Paradisus*; il ruolo di polo privilegiato della vita civile lungo il secolo XII e oltre³.

In merito alle vicende dell'edificio, alle cronologie, allo spazio liturgico, gli studi di Anna Segagni Malacart, Gio-

vanna Valenzano e Paolo Piva costituiscono punti fermi⁴. Urge tuttavia uno studio integrato, in cui prevedere il vaglio di alcuni codici liturgici del secolo XII già in uso in S. Antonino⁵, alla ricerca di rapporti con lo spazio liturgico e il suo decoro. Nell'attesa, è lecito affermare che del *martyrium* paleocristiano e di presunte ristrutturazioni altomedievali non sussiste alcuna evidenza, ad eccezione di mattoni reimpiantati nella tessitura proto-romantica⁶. L'attuale struttura pare dunque il frutto di una totale rifondazione, su iniziativa del vescovo Sigifredo (997-1031)⁷. (fig. 1-2)

1.1 Rileggere le fonti scritte

Il *Chronicon Placentinum* di Giovanni Musso (1402) segnala la consacrazione della chiesa nell'anno 1022⁸, mentre l'*Historia ecclesiastica* di Piacenza di Pietro Maria Campi (1651) e le *Storie piacentine* di Giovanni Vincenzo Boselli

¹ P. PIVA, *La cattedrale di Piacenza nell'alto Medioevo (dalla documentazione storica al mito storiografico e ritorno)*, in *Bollettino Storico Piacentino [BSP]*, 89/2, 1994, p. 243-257.

² G.P. BULLA, *Amministrazione, patrimonio e potere della basilica di S. Antonino nella Piacenza del XII secolo*, in *BSP*, 92/1, 1997, p. 1-47: 2-3.

³ *Ibidem*, *passim*.

⁴ A. SEGAGNI MALACART, *L'architettura*, in *Storia di Piacenza*, 2, Piacenza, 1984, p. 433-601: 460-471. G. VALENZANO, *I restauri ottocenteschi in S. Antonino. Alcune precisazioni*, in *BSP*, 83/2, 1988, p. 245-251. EAD., *S. Antonino di Piacenza: il cantiere finanziato dal vescovo Sigifredo*, in *BSP*, 86/2, 1991, p. 223-243. P. PIVA, *Chiese-santuario ad absidi opposte coeve (gli esempi italiani dell'XI secolo)*, in A.C. QUINTAVALLE (ed.), *Le vie del Medioevo, Atti del convegno internazionale, Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998*, Milano, 2000, p. 141-155: 141-142. A. SEGAGNI MALACART, *L'arte romanica*, in P. RACINE (ed.), *Storia della Diocesi di Piacenza*, II/2, Brescia, 2009, p. 225-246: 226-229. P. PIVA, *Chiese ad absidi opposte nell'Italia medievale (secoli XI-XII)*, Mantova, 2013, p. 50-53. Da tali testi è desumibile il dibattito critico precedente. Utile per la conoscenza del cantiere romanico è L. BERTELLI, L. SUMMER, *Restauro e consolidamento di S. Antonino antica cattedrale di Piacenza*, Bologna, 1991. Tuttavia l'ipotizzata scansione delle fasi costruttive non è condivisibile.

⁵ Piacenza, Biblioteca capitolare, ms. C 65 (B. MØLLER JENSEN, *Liber Magistri. Piacenza, Biblioteca capitolare C 65. Commentario esplicativo*, Piacenza, 1997); Piacenza, Archivio di S. Antonino, ms. I (graduale); Piacenza, Biblioteca comunale «Passerini Landi», ms. Pallastrelli 191 (processionale; A. RIVA, *La biblioteca capitolare di S. Antonino di Piacenza, secoli XII-XV*, Piacenza, 1997, p. 224).

⁶ Alcuni laterizi sono stati datati ad epoca paleocristiana e altomedievale mediante termoluminescenza: L. BERTELLI, *S. Antonino, antica Cattedrale di Piacenza. Nuove scoperte e riflessioni sulla sua fase medievale*, in L. BERTELLI, L. SUMMER, *op. cit.* (n. 4), p. 8-65: 21, 28-30.

⁷ Per il dibattito sulla cronologia architettonica: nota 13. Su Sigifredo nel quadro della *Reichskirche* piacentina: I. MUSAJO SOMMA, *Una Chiesa dell'impero salico. Piacenza nel secolo XI*, in *Reti Medievali Rivista*, 12/2, 2011, p. 103-150.

⁸ G. MUSSO, *Chronicon Placentinum*, L.A. MURATORI (ed.), in *RIS*, 16, Milano, 1730, coll. 447-626: 451B. *Anno Christi MXXII. Ecclesia SS Antonini et Victoris fuit restaurata per dictum Domnum Sigifredum Episcopum Placentiae*.



Fig. 1 Piacenza, collegiata dei SS. Antonino e Vittore, corpo occidentale: in evidenza, il Paradisus del braccio di transetto nord (foto dell'Autore, 2014).

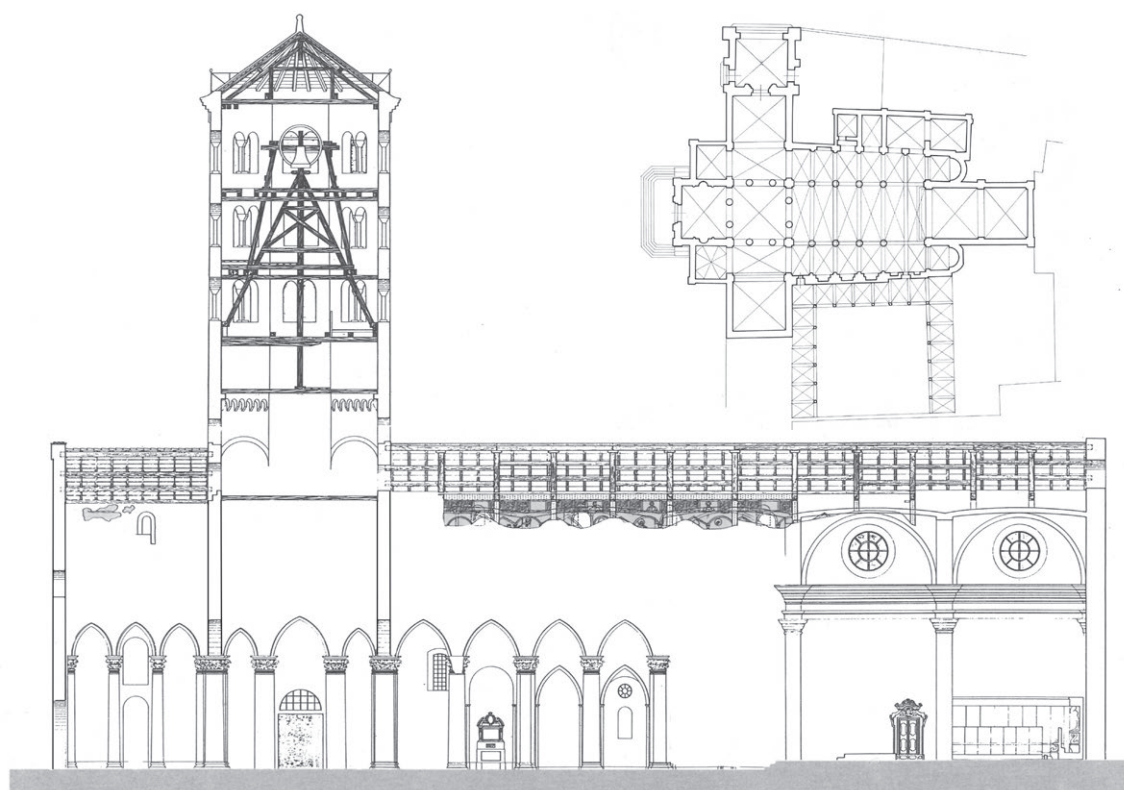


Fig. 2 SS. Antonino e Vittore: pianta e sezione, senza le volte tardogotiche e con soletta a copertura dell'incrocio (rielaborazione da Bertelli 1991).

(1793) la anticipano al 1014⁹: potrebbe trattarsi del medesimo atto tramandato con lieve sfasamento temporale; oppure di due distinte consacrazioni, considerata la diffusa reite-

razione di tale rituale, nelle condizioni e per le ragioni più diverse. A rigore, una consacrazione dell'altare maggiore non presuppone una rifondazione, potendo suggerire modifiche

⁹P.M. CAMPI, *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza, Parte prima*, Piacenza, 1651, p. 308, ll. 2-4: XX. die Februarij consecrata est Ecclesia Sanctorum Antonini et Victoris in Placentia anno Dominicae Incarnationis MXIII indictione XII; doc. LXVIII, p. 499-500. G.V. BOSELLI, *Delle storie piacentine libri XII*, Piacenza, 1793, V, p. 61: «Non il solo monastero di S. Savino, ma anche la venerabile chiesa di S. Antonino, essa pure dalla fiera de' barbari mandata in ruine, il pio vescovo Sigifredo rifece in gran parte, e nel giorno in cui consecrolla, che fu al 20. di marzo dell'anno 1014, alla presenza di molte persone cospicue, fralle quali il conte Lanfranco, le donò molti poderi, con questo che dei medesimi usare ne dovesse per cuoprirne il tetto e provvedere le funi per le campane».

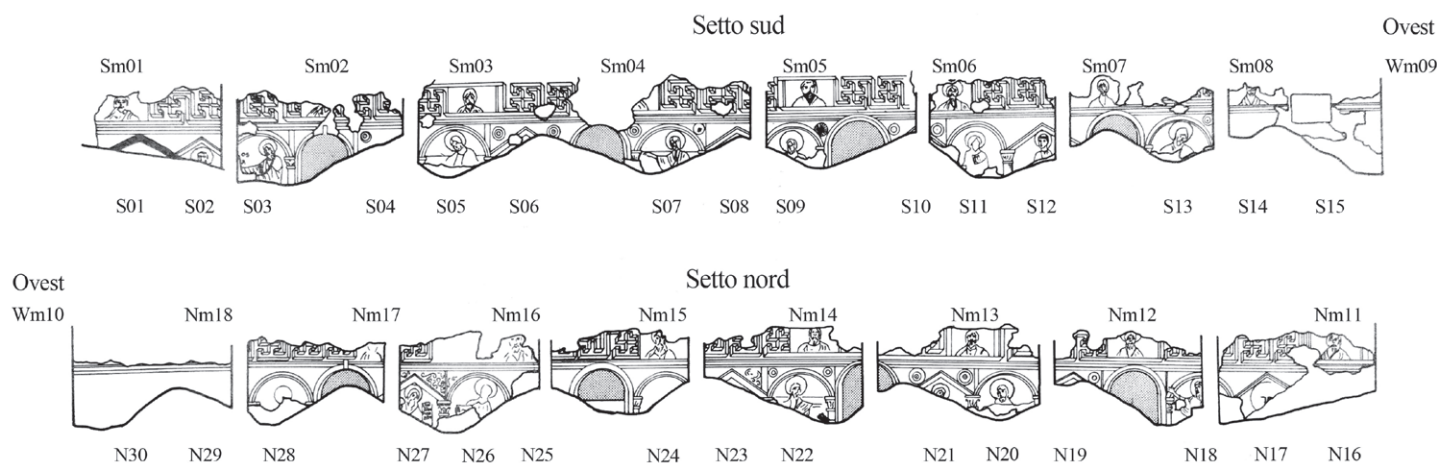


Fig. 3 Schema dei resti dipinti visibili fra le volte e il tetto della navata (rielaborazione da Segagni Malacart 2009).

alla sola area presbiteriale; né il completamento dei lavori, poiché per mettere in funzione un altare poteva bastare una copertura provvisoria, pressati da esigenze liturgiche o da una ricorrenza. Altra cosa era il rituale di dedicazione, connesso ad un edificio di nuova costruzione o radicalmente riconfigurato, come S. Vincenzo a Galliano nel 1007¹⁰. Dando però credito al documento tramandato da Campi, Sigifredo avrebbe disposto donazioni *ad operimentum eiusdem ecclesiae, et ad funes tintinnabulorum*: dovendo procedere alla posa delle coperture ed alla messa in funzione delle campane, è lecito presumere che la struttura muraria fosse già stata completata¹¹.

1.2 La struttura

Per quanto oggi valutabile al netto dei rimaneggiamenti e del restauro di Giulio Ulisse Arata (1918-1919)¹², l'intera struttura comprensiva della torre evidenzia caratteri omogenei, ben ancorabili agli anni di Sigifredo vescovo¹³; il quale, in un privilegio datato 1123, è ricordato anche quale «fondatore» della chiesa cattedrale di S. Giustina¹⁴. In aggiunta, il progetto di S. Antonino corrisponde in pieno alle coordinate politico-culturali di un prelato intimamente legato alla

corte imperiale. Se per un verso le tre navate di sei campate e tre absidi (quella centrale sfondata nel 1562 per ampliare il presbiterio)¹⁵ si conformano alla tradizione della basilica padana, clamoroso è il corpo occidentale di ascendenza germanica. Esso si articola in tre bracci quadrangolari sporgenti da un incrocio che ha per base dodici arcate su pilastri articolati e cilindrici. Sopra la volta di metà XV secolo due serie di trombe trasformano il quadrato nell'ottagono della vertiginosa torre, innervata da una fitta travatura lignea (in parte originaria) e illuminata da quattro monofore e da tre ordini di bifore.

2. IL CONGEGNO FIGURATIVO: LA NAVATA

Ad un impianto architettonico imponente faceva riscontro un sontuoso decoro dipinto, prima che le volte tardogotiche (1444-1466)¹⁶ e poi il rivestimento neogotico (1852-1856, rimaneggiato nel 1889)¹⁷ lo riducessero a lacerti nei sottotetti. Fanno eccezione alcuni riquadri strappati nel 1972 e appesi al muro ovest del braccio di transetto nord¹⁸. Il cleristorio della navata schierava figure nimbate entro un finto loggiato scandito da arcate alternate a cuspidi, su capitelli fogliati e colonnine¹⁹ (fig. 3).

¹⁰ R. CASSANELLI, *La basilica di S. Vincenzo e il battistero di Galliano*, in R. CASSANELLI, P. PIVA (eds), *Lombardia Romanica, I, I grandi cantieri*, Milano, 2010, p. 49-64: 51-54.

¹¹ P.M. CAMPI, *op. cit.* (n. 9), doc. LXVIII, p. 499.

¹² G.U. ARATA, *Le molteplici vicende di una insigne basilica. Il S. Antonino di Piacenza*, in *Rassegna d'Arte*, 29/3-4, 1919, p. 37-68.

¹³ A. SEGAGNI MALACART, *L'architettura... op. cit.* (n. 4), p. 468: «La partitura decorativa esterna ed elementi di morfologia costruttiva inducono ad una cronologia ai primi decenni del secolo XI [...]»; p. 470: «L'articolazione complessiva della zona occidentale sembra ascrivibile ad una campagna di lavori sostanzialmente unitaria, certamente ad una fase immediatamente successiva al corpo delle navate, ma comunque entro la prima metà del secolo XI». EAD., *La pittura, in Storia di Piacenza*, 2, Piacenza, 1984, p. 684-717: 703: «[la struttura fu] probabilmente avviata a partire dalla zona orientale, non ancora provvista di un sistema di copertura nel 1014, conclusa anche nella navata trasversale – tranne la torre – e quindi in grado di fare da supporto alla decorazione ad affresco forse attorno alla metà del secolo XI». EAD., *L'arte romanica... op. cit.* (n. 4), p. 226-228: si ripropone per l'intero edificio una «cronologia ai primi decenni dell'XI secolo». Il sopralluogo nei sottotetti condotto il 21 novembre 2018 con Luigi Carlo Schiavi, Giorgio Milanese, Filippo Gemelli, Stella Ferrari e Jessica Ferrari, fa ribadire l'unitarietà del cantiere e la cronologia già fissata da Segagni.

¹⁴ T. FERMI, *La storia della chiesa matrice di Piacenza attraverso le fonti dell'Archivio capitolare della cattedrale*, in ID. (ed.), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza, Atti del seminario di studi*, Piacenza, 25 ottobre 2013, Piacenza, 2015, p. 15-33: 18.

¹⁵ L. BERTELLI, *op. cit.* (n. 6), p. 13.

¹⁶ G. VALENZANO, *S. Antonino... op. cit.* (n. 4), p. 232. L'avvio della costruzione delle volte, già fissato al 1459, è anticipabile al 1444 grazie all'iscrizione dipinta sulla crociera ovest del corpo occidentale, riemersa nel 2016 durante le operazioni di ri-tinteggiatura.

¹⁷ EAD., *I restauri... op. cit.* (n. 4), p. 245, 248.

¹⁸ Pur valutando la «stagione dello strappo» (anni Sessanta e Settanta del XX secolo) con distanza storica, le addotte ragioni di tutela (e di studio del sottostante disegno!) restano surrettizie. Si tutela migliorando le condizioni ambientali del supporto, non impoverendo la pellicola pittorica nel corso delle operazioni di strappo e ricollocazione su nuovo supporto. Nel caso specifico, sono andate perdute le lettere che identificavano la figura in So3 e preziosi dettagli dei re in Si1-12.

¹⁹ Il decoro del sottotetto della navata fu reso noto in A. SEGAGNI MALACART, *Affreschi inediti della chiesa di S. Antonino a Piacenza*, in *Arte Lombarda*, 15/1, 1970, p. 9-21. A seguire: EAD., *Per il rapporto tra architettura e decorazione nel sec. XI: il caso di Piacenza*, in M.T. MAZZILLI, A. SEGAGNI MALACART, D. VICINI, *Esperienze per l'edizione critica dei monumenti medievali padani*, in C. MALTESE (ed.), *I° congresso nazionale di storia dell'arte*, Roma, CNR,



Fig. 4 Parete ovest del braccio di transetto nord, pannello strappato (già sotto sud, Sm06, S11-12). La loggia inquadra due re di Israele; la tabella del meandro include un patriarca dell'Antico Testamento (foto dell'Autore, 2015).



Fig. 6 Navata, setto nord, sopra le volte. La stola a Y su casula rossa identifica in N28 un padre della Chiesa (foto dell'Autore, 2015).

Nel corso di due sopralluoghi la superficie pittorica è stata indagata e fotografata ad alta risoluzione: ciò ha permesso di evidenziare elementi utili per una nuova restituzione del



Fig. 5 Navata, setto nord, sopra le volte (Nm16, N26-27). A sinistra (N27) l'apostolo Giuda Taddeo (foto dell'Autore, 2014).

programma iconografico²⁰. Rinviando a quanto già pubblicato per le argomentazioni analitiche²¹, in questa sede ci si limita a fornire le coordinate del decoro e a precisarne la cronologia.

2.1 Antico e Nuovo Testamento, padri della Chiesa

Lungo ciascun setto della navata centrale, all'altezza delle finestre, si susseguivano quindici personaggi stanti, eventualmente incrementati lungo i lati corti. A sud si riconoscono profeti e re dell'Antico Testamento, in sequenza da est a ovest: in So3 si incontra Amos, identificato prima dello strappo da «[AM]OS : / [PH]A» già visibile accanto alla spalla²²; in S11-12 si riconoscono due figure affrontate munite di clamide e cinte da corona, probabilmente Davide e Salomone o altri re di Israele²³ (fig. 4). A nord si dispongono personaggi di giovane età identificabili con gli apostoli: nel dodicesimo da est (N27), in virtù di «S / I[V]D» accanto al braccio sinistro, si riconosce Giuda Taddeo, non a caso sempre tra gli ultimi negli elenchi degli apostoli (fig. 5). Segue in N28 un alto prelato che indossa una candida stola a Y su casula rossa. In virtù dell'iniziale «G» accanto alla spalla sinistra si propone di riconoscervi papa Gregorio Magno (fig. 6). Le due ulteriori posizioni sono perdute.

11-14 settembre 1978, Roma, 1980, p. 401-407: 404-406; EAD., *La pittura...* op. cit. (n. 13), p. 684-704; EAD., *Affreschi milanesi dall'XI al XIII secolo*, in C. BERTELLI (ed.), *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milano, 1988, p. 196-221: 201-205; EAD., *Il ruolo dell'ornamentazione negli affreschi lombardi del secolo XI*, in J. OTTAWAY (ed.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age, Actes du colloque international, Saint-Lizier, 1-4 juin 1995*, Poitiers, 1997, p. 85-91: 87-88; EAD., *L'arte romanica...* op. cit. (n. 4), p. 228-229. Dalla riscoperta il decoro dipinto di S. Antonino ha mantenuto alta l'attenzione critica, fra citazioni estemporanee, confronti, tentativi di inquadramento ad ampio raggio: C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, II/1, Torino, 1983, p. 5-163: 157; G. PEZZINI, *Schede 14-17*, in A.C. QUINTAVALLE (ed.), *Romanico mediopadano. Strada, città, ecclesia, Catalogo della mostra, Parma, 1977-1978*, Parma, 1983, p. 109-112; C. SEGRE MONTEL, F. ZULIANI, *Nonantola dipinta. Il ritrovamento di un ciclo di pitture murali del tempo di Wiligelmo*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena, Catalogo della mostra, Modena e Nonantola, 1984-1985*, Modena, 1985, p. 659-684: 664, 670, 681; L. BERTELLI, op. cit. (n. 6), p. 33-62; A. CALZONA, A.C. QUINTAVALLE, *Schede 13a-d*, in A.C. QUINTAVALLE (ed.), *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica, Catalogo della mostra, Mantova, 15 giugno-10 novembre 1991*, Milano, 1991, p. 361-364; C. SEGRE MONTEL, F. ZULIANI, *La pittura nell'abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Nonantola, 1991, p. 105-110; C. BERTELLI, *La pittura medievale nell'Emilia*, in ID. (ed.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 146-155: 150; V. SPELTA, *Gli affreschi romanici di S. Antonino di Piacenza: il dibattito storico-artistico alla luce di nuove ipotesi*, in *BSP*, 104/2, 2009, p. 193-235 (dalla tesi di laurea condotta sotto la guida di Segagni); F. SCIREA, *Il congegno figurativo, fra Antico Testamento e Giudizio finale: sistema ornamentale, iconografia, vettori*, in ID. (ed.), *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, Mantova, 2015 (Ricerche di architettura storica, 1), p. 89-131: 117-119; ID., *Sui personaggi biblici del loggiato dipinto di S. Antonino a Piacenza*, in L.C. SCHIAVI, S. CALDANO, F. GEMELLI (eds), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, Milano, 2017, p. 289-300.

²⁰ Sopralluoghi del 22.10.2014 e del 17.9.2015. Per entrambi ringrazio don Giuseppe Basini e Marco Carubbi, rispettivamente parroco e sacrestano di S. Antonino.

²¹ F. SCIREA, *Sui personaggi...* op. cit. (n. 19).

²² A. SEGAGNI MALACART, *Affreschi inediti...* op. cit. (n. 19), p. 15, fig. 8, 15, e EAD., *La pittura...* op. cit. (n. 13), p. 690, leggono «Osea», mentre il più probabile «Amos» è stato suggerito da Mirella Ferrari, che ringrazio.

²³ Il re in S12 è cinto da una corona petaliforme, una peculiarità che ricorre in re Davide ad Acquanegra sul Chiese: A. TORNÒ GINNASI, *Un ciclo di re, corone e uomini in arme: sopravvivenze antiche, tradizioni occidentali e suggestioni bizantine*, in F. SCIREA (ed.), *San Tommaso...* op. cit. (n. 19), p. 171-181: 176-177.

A tali schiere si sommano i diciotto (o venti) mezzobusti entro tabelle del meandro sommitale (fig. 7a,b,c), del tipo a svastiche uncinatè assonometriche e policrome²⁴. Le fattezze stereotipate da vegliardo con barba e lunghi capelli argentei, nonché l'assenza di iscrizioni o attributi, suggeriscono un'allusione ai patriarchi dell'Antico Testamento in rappresentanza della genealogia di Cristo, compilata in Gn 5,1-32 e 11,10-14 nonché in Lc 3,35-38.

2.2 Tecnica, procedure, forme

Una puntuale analisi delle tecniche e delle procedure del cantiere pittorico richiederebbe la mappatura delle pontate di intonaco dipinto, mediante osservazione autoptica e analisi di laboratorio; il tutto da confrontare con casi analoghi e da integrare con l'indagine sull'architettura. In attesa di tale studio integrato, c'è spazio per considerazioni preliminari.

L'intonaco dipinto del cleristorio è di spessore mediamente inferiore al centimetro e di granulometria fine, ed è steso direttamente sul paramento laterizio. Le pontate sono di ampiezza variabile e lisciate a punta di cazzuola, secondo una pratica attestata con sistematicità nei cantieri altomedievali e di età romanica²⁵. Non emergono discontinuità tali da far sospettare più fasi a distanza di tempo, pertanto si tratterebbe della prima e unica finitura dei paramenti murari.

La stesura pittorica è il frutto di un lavoro di squadra da cui emergono tre maniere, riconoscibili in particolare negli incarnati²⁶. La maniera più aulica, localizzata nelle campate orientali (So2-03 e 05, Sm01, N17-22), prevede incarnati a base di verde salvia e mezzi-toni in verde brillante, verde marcio e ocra rossa. I contorni dei volti, degli occhi, del naso

e della bocca (sempre stretta e contratta) sono marcati da tratto sicuro in ocra bruna e nero. Pochi tocchi di bianco lumeggiano la canna del naso e gli occhi, realizzati con grande cura (fig. 7a). Quando canuta, la chioma è 'argentata' da trame a pettine in bianco, grigio-azzurro e blu scuro su base grigia. Le figure sono ieratiche, solenni. Tra le arcate compaiono *phalerae* ben modellate e lumeggiate. Il risultato è di altissima qualità, con richiamo alla lamina metallica e allo smalto.

Restando nelle campate orientali, una seconda maniera è riconoscibile nei mezzobusti Sm03 e Nm 11-14. Caratteristici sono l'incarnato in ocra rosata o aranciata, la quasi assenza di verde, i contorni spessi e marcati, l'ampio uso di lumeggiate a pettine e a filamenti (fig. 7b).

La terza maniera, localizzata nelle campate occidentali (So7, 09, 11-13, Sm05-07, Wm09-10, Nm15-16, N26-28), prevede incarnati a base di ocra gialla e modellato sui toni dell'ocra rossa e del verde. I contorni, spessi e marcati, sono più attenti all'espressività che al dettaglio. Per lumeggiare si fa uso di campiture bianche a corpo (fig. 7c). Le corporature sono più esili e delicate rispetto a quelle della prima maniera, le pose di tre quarti e con capo reclinato. A nord, gli spazi fra le arcate e le cuspidi recano grovigli di palmette monocrome su blu scuro.

A differenza delle figure, l'ornamentazione non evidenzia discontinuità, a ulteriore dimostrazione che il decoro è il prodotto di un'unica campagna di lavori. Il meandro è sempre accurato per disegno, proporzioni e policromia, già 'smaltata' e lumeggiata dal filetto bianco (fig. 4-5). Nella sottostante cornice la banda rossa è sempre più stretta di quella bruna, e il filo di perle è fitto e privo di astragali o altri



Fig. 7 Le maniere della navata a confronto: Sm01 (a); Sm03 (b); Sm05 (c); Galliano, S. Vincenzo, parete nord, Sofonia (d) (foto dell'Autore, 2005 e 2015).

²⁴ Sul ruolo di tale meandro: F. SCIREA, *Il congegno figurativo... op. cit.* (n. 19), p. 92-95.

²⁵ È quanto emerge dai sistematici studi di Vincenzo Gheroldi. Ad esempio: V. GHEROLDI, *Pratiche e tradizioni tecniche. Cinque osservazioni sui dipinti murali dell'abside di San Vincenzo a Galliano*, in *Galliano. 1000 anni di storia. Le vicende e l'evoluzione delle forme della basilica di San Vincenzo e del battistero di San Giovanni*, Atti del convegno, Cantù, 25 settembre e 2 ottobre 1993, Cantù, 1995, p. 147-166.

²⁶ L'individuazione delle maniere differisce in parte da quanto indicato in V. SPELTA, *op. cit.* (n. 19), p. 202-203.

grafismi. I profili delle arcate e delle cuspidi recano strisce parallele che graduano il passaggio dal bianco alle ombre.

2.3 Cronologia

Finora il decoro dipinto è stato ricondotto «alla metà dell'XI secolo o poco oltre»²⁷. Si troverebbe un immediato antecedente in S. Pietro ad Agliate²⁸, un parallelo nella diversa cultura pittorica della cattedrale e di S. Orso ad Aosta²⁹, sviluppi in S. Calocero a Civate³⁰. Il committente sarebbe il vescovo Guido (1045-1048) o meglio il successore Dionigi (1048-1078), entrambi legati alla corte di Enrico III prima e di Enrico IV poi³¹.

Tale cronologia presuppone due condizioni alternative: o tempi lunghi di realizzazione della struttura muraria, completata ben oltre la morte di Sigifredo (1031) e contestualmente dipinta; oppure la dissociazione fra la struttura, messa in funzione da Sigifredo con la muratura priva di finitura, e il decoro dipinto commissionato molti anni dopo. Il primo scenario contrasta con la notizia secondo cui Sigifredo avrebbe finanziato i lavori di «copertura» della chiesa, evidentemente già eretta. Il secondo scenario contrasta con l'evidenza di un edificio d'eccezione per un committente d'eccezione, che difficilmente avrebbe lasciato 'al rustico' l'interno della chiesa nei successivi nove/diciassette anni di mandato vescovile.

Facendo convergere le osservazioni sin qui condotte, è presumibile che in occasione della consacrazione la struttura muraria fosse già stata completata, e che il decoro

pittorico l'avesse seguita quale naturale completamento. I pittori avrebbero sfruttato i ponteggi in opera per la posa della copertura, cominciando a dipingere dalle estremità superiori delle pareti per poi seguire il progressivo smantellamento dell'impalcato. Di conseguenza, il cantiere pittorico della navata sarebbe databile poco dopo il 1014 o il 1022, nell'ambito di un progetto integrato fra architettura e complementi figurativi. Tale cronologia si colloca a ridosso dei cantieri di Galliano (fig. 7d) e dell'aula battesimale di Novara, ugualmente caratterizzati da un serrato coordinamento fra fase costruttiva e decoro pittorico sotto l'egida di vescovi filo-imperiali³².

I caratteri delle tre maniere di S. Antonino ben si inseriscono nella cultura pittorica 'ottoniano-salica', contribuendo a precisarne i contorni e le tendenze³³. Al proposito merita un cenno il decoro absidale di S. Mauro / S. Maria Pulcherada a S. Mauro Torinese, riemerso nel 2012³⁴. Le pitture restano in attesa di uno studio che ne precisi la cronologia nonché le coordinate formali e iconografiche, certamente informate della scena milanese³⁵. Non bisogna poi dimenticare la scena romana³⁶, forte della riscoperta della parete finestrata del narce pelagiano in S. Lorenzo fuori le mura³⁷.

2.4 Antico e Nuovo Testamento a confronto: modelli, tangenze

Nel decoro della navata di S. Antonino emerge il richiamo a due venerandi modelli romani, i cicli dipinti dell'antica S. Pietro in Vaticano³⁸ e di S. Paolo fuori le mura³⁹. L'allusione si

²⁷ A. SEGAGNI MALACART, *L'arte romanica...* op. cit. (n. 4), p. 229.

²⁸ Il decoro della navata è ancorato agli esiti della navata di Galliano, e una datazione al secondo quarto del secolo XI è in accordo con l'evidenza architettonica. Particolare affinità con la terza maniera di S. Antonino si riscontra nei mezzibusti di profeti del meandro sommitale. G.A. VERGANI, *Aspetti e considerazioni di metodo per lo studio della decorazione pittorica della basilica di Agliate*, in *Agliate e il suo complesso basilicale*, Atti della giornata di studi, Agliate, 29 giugno 2002, Biassono, 2003, p. 97-115. M. ROSSI, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milano, 2018 (2011), p. 55. Sulla chiesa di S. Pietro: R. CASSANELLI, *La basilica e il battistero di Agliate*, in R. CASSANELLI, P. PIVA (eds), op. cit. (n. 10), p. 82-88, 275. Per ottime immagini a colori del decoro murale: O. ZASTROW, *Gli affreschi della basilica e del battistero di Agliate*, Missaglia, 1991.

²⁹ H.P. e B. AUTENRIETH, *Die Wandmalerei des 11. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Aosta*, in S. BARBERI (ed.), *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno Mille in cattedrale e in S. Orso*, Atti del convegno internazionale, Aosta, 15-16 maggio 1992, Torino, 2000, I, p. 59-136: 104-105. Il ciclo è stato datato fra 1040 e 1050, anche grazie alla dendrocronologia di alcune travi sottostanti l'intonaco dipinto.

³⁰ Anche la chiesa e il decoro di S. Calocero attendono un aggiornato studio monografico, connesso alle parallele vicende di S. Pietro al Monte. Per ora, sul ciclo dipinto: C. BERTELLI, *Bibbia, breviario, messale nella cultura della Chiesa milanese dall'XI al XIII secolo*, in *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)*, Atti dell'XI congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo, Milano, 26-30 ottobre 1987, Spoleto, 1989, p. 815-853: 835-842; V. CAVALLARO, *L'Esodo di S. Calocero a Civate: osservazioni preliminari sul registro pittorico della parete nord*, in P. PIVA (ed.), *Pittura murale del medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, Milano, 2006, p. 55-86.

³¹ P. RACINE, *Dalle origini all'anno Mille*, in ID. (ed.), *Storia della Diocesi di Piacenza*, II/1, *Il Medioevo. Dalle origini all'anno Mille*, Brescia, 2008, p. 13-46: 44-45. I. MUSAJO SOMMA, *La Chiesa piacentina nello scontro tra regnum e sacerdotium*, in P. RACINE (ed.), op. cit. (n. 4), p. 9-56: 16-30.

³² Il decoro di Galliano è ancorato agli anni 1007-1018 e alla committenza di Ariberto da Intimiano. Quello di Novara, strettamente legato a Galliano da affinità formali, è riconducibile al vescovo Pietro III (993-1032). Su entrambi i cantieri, nel contesto della pittura norditalica del secolo XI, si dispone ora della sintesi critica in M. ROSSI, op. cit. (n. 28), p. 33-49, 53-59.

³³ Le differenze tra le maniere di S. Antonino, Galliano e Novara non implicano di necessità scarti cronologici. Segagni stessa nell'analizzare le stesure pittoriche di S. Antonino le avvicina più volte al ciclo di Novara: A. SEGAGNI MALACART, *La pittura...* op. cit. (n. 13), p. 694-700.

³⁴ C. SEGRE MONTEL, G. ROMANO (eds), *L'abbazia di Pulcherada*, S. Mauro Torinese, 2013.

³⁵ L'impressione è che il linguaggio della semicalotta segua da vicino la navata di Galliano, mentre quello nel semicilindro riveli affinità con S. Michele ad Oleggio (fine XI secolo), costituendo perciò un'integrazione di seconda fase.

³⁶ Sulla natura e sull'entità dei rapporti fra Roma e le terre ambrosiane in relazione alla pittura di età 'ottoniano-salica': A. ACCONCI, *Galliano, Roma. Spunti su assonanze pittoriche e precedenti iconografici*, in *Arte Lombarda*, 156/2, 2009 (2010), p. 33-47; M. ROSSI, op. cit. (n. 28), p. 91-98.

³⁷ Il decoro pittorico è stato datato 1024-1032: A. ACCONCI, *Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori le Mura. Appunti per la storia della basilica pelagiana nell'XI secolo*, in S. ROMANO, J. ENCKELL JULLIARD (eds), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizione e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, 2007, p. 85-101: 95.

³⁸ Da ultimo, sulla basilica paleocristiana: H. BRANDENBURG, *Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan in Rom. Anmerkungen zu ihrer Chronologie, Architektur und Ausstattung*, Regensburg, 2017. Sul ciclo dipinto, da ultimo: C. PROVERBIO, *I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura. Proposte di lettura*, Turnhout, 2016.

³⁹ Da ultimo, sulla basilica e la sua storia: N. CAMERLENGHI, *St. Paul's Outside the Walls. A Roman Basilica, from Antiquity to the Modern Era*, Cambridge, 2018. Sul ciclo dipinto, da ultimo: C. PROVERBIO, op. cit. (n. 38).

precisa nella sequenza dall'abside verso la controfacciata su entrambi i lati, secondo il «tipo parallelo»⁴⁰; nel disporre le figure neotestamentarie alla destra dell'immane Cristo absidale; nel probabile rapporto figurale fra Antico e Nuovo Testamento; nel ribadire il primato papale accostando agli apostoli almeno un alto prelato. Per contro, la scelta di amplificare le figure stanti, equiparate per dimensioni al presumibile registro narrativo⁴¹, è indice di un'elaborazione autonoma rispetto alla tradizione iconografica romana. Potrebbe fare eccezione S. Croce in Gerusalemme, nel cui registro sommitale si schierano mezzibusti entro tondi. I quattordici soggetti a nord raffigurano la genealogia di Cristo da Adamo ad Heber, mentre i tredici clipei sud furono realizzati in un secondo tempo con figure stereotipate e non identificate. Il progetto primitivo doveva prevedere la prosecuzione della genealogia, passando per Abramo, Isacco, Giacobbe e forse giungendo con criterio selettivo fino a Davide. Anche qui però il probabile registro narrativo è perduto e non attestato, e le pitture risalgono al secondo quarto del secolo XII⁴².

Accordando ampio rilievo all'architettura illusoria e facendo prevalere l'iconicità sulla (presumibile) narrazione, il congegno figurativo di S. Antonino costituisce un episodio innovativo, almeno in Italia del nord. Per trovare analogie è necessario scalare al primo quarto del secolo XII, con la soluzione radicalmente non narrativa di S. Tommaso ad Acquanegra sul Chiese⁴³: lungo i setti della navata centrale si schierano su due registri personaggi dell'Antico Testamento (già 44), scanditi in alto dalle monofore e in basso da un illusorio loggiato architravato su colonne. Le uniche componenti narrative, il viaggio di Balaam sull'asina a sud e la vicenda di Gerolamo e del leone a nord, si dispiegano fra le arcate, dove più spesso trovano spazio clipei (come a Galliano) o figure stanti (come in S. Angelo in Formis).

3. IL CONGEGNO FIGURATIVO: L'INCROCIO E I BRACCI DI TRANSETTO

3.1 L'incrocio: evidenze strutturali e tracce di pitture

In questa sede prosegue l'analisi del decoro dipinto di S. Antonino, focalizzandosi sul corpo occidentale. Nel corso del restauro 1984-1991 fu rimossa l'incamiciatura del lato ovest dell'incrocio, rimettendo in luce la struttura romanica⁴⁴: accuratamente apparecchiata in laterizi eterogenei in abbondante malta, essa prevede pilastri angolari articolati, supporti intermedi cilindrici progressivamente rastremati, pseudo-capitelli laterizi a parallelepipedo scanzonato, archi a tutto sesto su imposta assai rialzata (fig. 8).

Dalla metà del XV secolo l'incrocio è coperto da una volta a crociera costolonata. Dall'interno della torre non



Fig. 8 Incrocio, diaframma ovest. Le arcate laterali recano quadrettature di gemme sfaccettate (foto dell'Autore, 2018).

si evincono tracce di precedenti coperture in muratura, tanto da far supporre uno o più diaframmi lignei (fig. 2, 9-10). Il fregio di archetti pensili che corre sopra le trombe, su sei degli otto lati, è sembrato il naturale supporto per la soletta di copertura dell'incrocio, poiché oltre a formare una risega costituisce un elemento di *Bauplastik* pensato per restare a vista⁴⁵. Effettivamente, lungo i lati sud-est alcune travi attraversano la canna della torre, appoggiandosi alla risega direttamente o con la mediazione di un travetto perimetrale. Altre travi triangolano la canna poco sotto le trombe, all'altezza del soffitto della navata, infilandosi con precisione entro la contestuale muratura. *Ergo*, è probabile che in origine a entrambe le quote fosse prevista una soletta lignea, a delimitare una camera alta ben illuminata da quattro monofore, due al livello delle trombe sui lati nord e sud, altre due poco oltre le trombe sui lati est e ovest (dove più alto è il colmo del tetto). Si sarebbe trattato di un ambiente

⁴⁰ Sulla «disposizione della storia sacra»: J. BASCHET, *L'iconografia medievale*, Milano, 2014 (*L'iconographie médiévale*, Paris, 2008), p. 69-75.

⁴¹ Il laconico resoconto di Arata ne fa supporre l'esistenza, ma la riprova si avrebbe scrostando l'intonaco ottocentesco. F. SCIREA, *Sui personaggi... op. cit.* (n. 19), p. 290-291.

⁴² L. MORGANTI, *Il ciclo dei patriarchi in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Arte Medievale*, II s., VII/1, 1993, p. 61-78. EAD., *Gli affreschi di Lucio II*, in R. CASSANELLI (ed.), *Gerusalemme a Roma. La Basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, Milano, 2012, p. 59-68. F. SCIREA, *Il congegno figurativo... op. cit.* (n. 19), p. 116-117.

⁴³ *Ibidem*, p. 104-114.

⁴⁴ L. BERTELLI, *op. cit.* (n. 6), p. 15-17. Foto scattate durante il restauro mostrano la parziale stonacatura delle arcate lato est dell'incrocio, poi reintonacate. Sarebbe stato forse opportuno mettere a nudo la muratura (e le eventuali tracce dipinte) di tutto l'incrocio, invece che limitarsi a 'carotaggi'.

⁴⁵ Anche una finissima conoscitrice della morfologia architettonica non trova una spiegazione per il fregio ad archetti: A. SEGAGNI MALACART, *L'architettura... op. cit.* (n. 4), p. 471 e nota 84. Si aggiunga che il fregio deborda sui lati che ne sono privi (nord e sud) con le 'chiamate' per l'immorsatura, come si evince dalle giunzioni fra gli altri lati. Evidente è la variazione in corso d'opera, ma non è chiaro il progetto primitivo.



Fig. 9 Incrocio, doppia tromba e archetti pensili (foto dell'Autore, 2018).

non intonacato e con l'irregolare strato di malta conformato dalle cèntine ben in vista negli incavi delle trombe⁴⁶, ma altresì valorizzato da un fregio di archetti di ottima fattura.

Sulla primitiva modalità di accesso, è prematuro formulare ipotesi, mentre è utile aprire il dibattito sulle possibili funzioni del vano. Accogliendo l'ipotesi che l'incrocio fosse lo spazio della venerazione di Antonino e Vittore (§ 3.2), è impensabile che le funi delle campane (per le quali all'atto della consacrazione Sigifredo aveva stanziato fondi) pendessero fino a terra. Dunque la presunta camera alta sarebbe stata adibita all'azionamento delle campane, rivelandosi al contempo uno spazio protetto in cui poter custodire oggetti di valore. Si attendono tuttavia più accurate analisi sulla struttura.

⁴⁶ Contra: G. VALENZANO, *S. Antonino...* op. cit. (n. 4), p. 233: «Alcuni lacerti ritrovati a diverse quote della struttura che sostiene la torre offrono la prova inequivocabile che tutto l'edificio, almeno fino al livello delle trombe compreso, era già stato costruito per ricevere il rivestimento pittorico». Anche V. SPELTA, op. cit. (n. 19), p. 229, scrive che «nelle quattro trombe della torre si trovano tracce di arriccio, a testimonianza di una presunta decorazione», ma dovrebbe riferirsi alla malta conformata a contatto con le cèntine.

⁴⁷ Sul pattern ornamentale: F. SCIREA, *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano, 2012, p. 129-130.

⁴⁸ ID., *Il congegno figurativo...* op. cit. (n. 19), p. 97.

⁴⁹ P. PIVA, *Chiese ad absidi opposte...* op. cit. (n. 4), p. 52.

⁵⁰ Sulla portata semantica del sostantivo *arca*: W. CUPPERI, «Regia purpureo marmore crusta tegit»: il sarcofago reimpiegato per la sepoltura di sant'Amrogio e la tradizione dell'Antico nella Basilica ambrosiana a Milano, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, IV s., Pisa, 2002 (Quaderni, 14), p. 141-175: 148-152.

⁵¹ Si tratta di una tipologia di sarcofago inquadrabile fra i secoli III e VI, ben attestata in area pedemontana e padana: F. SCIREA, *San Salvatore a Barzanò. Da chiesa privata a canonica battesimale, tra storia, architettura e congegno figurativo*, Mantova, 2016 (Ricerche di architettura storica, 2), p. 61-66.



Fig. 10 La canna della torre e il suo scheletro ligneo (foto dell'Autore, 2014).

Tornando alle arcate dell'incrocio, i sottarchi laterali del lato ovest hanno restituito quadrettature policrome di gemme sfaccettate, entro cornice a bande rosse e gialle giuntate da file di perle. Il medesimo *pattern* marca il confine fra i setti figurati e la volta presbiteriale in S. Pietro ad Agliate⁴⁷, e fra le pareti del presbiterio e il distrutto arco absidale ad Acquanegra⁴⁸. In entrambi i casi il fregio si connette alle fasce orizzontali a meandro, di analoga connotazione 'metafisica' poiché *medium* fra la dimensione terrena delle sequenze storico-narrative e quella celeste delle teofanie. Anche le quadrettature in S. Antonino paiono le spie di un decoro figurato, ipoteticamente disposto sulle pareti interne dell'incrocio e rimosso in occasione della costruzione della volta. In alternativa, esse avrebbero bordato la più tarda *Corte celeste* dipinta sulla faccia esterna della stessa parete (§ 4.1). In assenza di connessione stratigrafica, nonché di analisi ravvicinate dell'intonaco dipinto, entrambe le ipotesi restano valide.

3.2 L'incrocio: le reliquie, la Gerusalemme celeste

In merito all'eventuale decoro dipinto dell'incrocio, è bene interrogarsi sulla funzione dello spazio, sulla sua conformazione e sull'eventuale valenza simbolica. Paolo Piva ha ben argomentato l'ipotesi che l'incrocio fosse il luogo della venerazione delle spoglie del martire Antonino e del vescovo Vittore, al centro di uno spazio transennato per incanalare un pellegrinaggio di portata locale⁴⁹. Si può supporre la presenza di teche o arche⁵⁰, o meglio dei due sarcofagi in serizzo con coperchi a spioventi e acroteri ora addossati al braccio ovest dell'incrocio⁵¹. Quanto all'architettura, attirano l'attenzione i (rari) sostegni intermedi dell'incrocio, funzionali a sorreggere il carico della torre ma anche al posizionamento di transenne. Alla ricerca di un'eventuale

valenza simbolica, la volumetria parallelepipedica e le dodici arcate di pari altezza (grazie all'anomalo rialzo dell'imposta degli archi laterali) potevano evocare la Gerusalemme celeste quadrata con dodici porte di Ap 21,10-27. Si sarebbe data concreta spazialità alla visione della città-fortezza popolata dalla corte celeste stretta attorno al Signore Dio, l'Onnipotente, e l'Agnello: un'entità saldamente ancorata alla sesta età del mondo (dall'Incarnazione alla fine dei tempi)⁵², quale proiezione celeste della Chiesa terrestre. Antonino e Vittore avrebbero così trovato posto al centro della Città santa, sulla piazza di oro puro come cristallo trasparente.

Non mancano strutture che materializzano la Gerusalemme celeste: la Cappella palatina di Aquisgrana (795-803), forte dei *tituli* di Alcuino, delle corrispondenze numeriche dell'ottagono, dell'*Adorazione dei vegliardi* a mosaico della cupola⁵³; il piano superiore con dodici arcate del Westwerk di Corvey (dedicato nell'885), sulla base dell'iscrizione sul prospetto⁵⁴; il piano superiore del portico dell'abbazia di Moissac (XII secolo), con dodici aperture in quadrato correlate all'*Adorazione dei vegliardi* del portale, ai due buccinatori e alla merlatura del coronamento esterno⁵⁵. Altri casi ricorrono in cui un'allusione strutturale più o meno accentuata rafforza figurazioni dipinte della Gerusalemme celeste: il vestibolo orientale di S. Pietro al Monte a Civate⁵⁶; la cappella dedicata al Salvatore, agli arcangeli e a S. Giorgio al piano alto del transetto nord di Notre-Dame di Saint-Chef⁵⁷; la cappella orientale della chiesa abbaziale di Farfa (§ 4.5); l'incrocio del duomo di Braunschweig⁵⁸; la cappella di S. Michele della tribuna occidentale del duomo di Gurk; il vano orientale superiore di S. Nicolao a Matrei in Tirolo⁵⁹.

Yves Christe mette in guardia dall'individuare un consapevole riferimento alla Gerusalemme celeste in ogni struttura quadrangolare con dodici aperture e funzione di vestibolo⁶⁰. Per l'incrocio di S. Antonino sussiste un quadro indiziario: la probabile ostensione di spoglie/reliquie in uno spazio transennato, i fregi dei sottarchi, il 'coro' di martiri dipinti

alla sommità dei bracci di transetto (§ 3.3), la funzione di smistamento fra transetto, coro e navata. Pur in mancanza di indicatori diretti, è ben possibile che sin dal progetto di Sigifredo l'incrocio simboleggiasse la Gerusalemme celeste, eventualmente dipinta.

3.3 I bracci di transetto: un 'coro' di martiri

L'architettura dipinta continua alla sommità dei bracci di transetto, con un'archeggiatura pensile che inquadra giovani a mezzobusto alternati a corone ad anello gemmato (fig. 11). Si tratta dell'unico intervento qualificante di pareti per il resto intonacate e scialbate. Nel sottotetto sud la leggibilità è ostacolata dalla presenza sulla pellicola pittorica di carta velina, ormai depolimerizzata e causa di ristagno di umidità; nonché dal tentativo di proteggere le pitture dalle infiltrazioni mediante teli di plastica. Il braccio nord non è stato più ispezionato dopo il restauro, poiché accessibile solo dall'esterno, ma alcune fotografie mostrano uno schema compositivo analogo, con la variante delle arcate in scorcio e su mensole piuttosto che frontali e su capitelli. Nel braccio ovest restano tracce policrome del fregio sommitale, non necessariamente analogo a quello del transetto⁶¹.

I caratteri tecnico-formali delle figurazioni del braccio sud riconducono al primo XI secolo⁶², facendo presumere continuità con le pitture della navata, anche in virtù delle analogie fra le rispettive architetture illusorie (arcate, *phalerae*, capitelli, cornice a bande). Si rileva la compresenza di due maniere: l'una, osservabile in due volti quasi affrontati est/ovest (figg. 11a, 11c), lascia intravedere la preparazione verde salvia, i grandi occhi simili a quelli della maniera aulica della navata, le sottili lumeggiature bianche: l'altra maniera, propria dell'unica figura leggibile della parete sud, si caratterizza per l'incarnato in ocre gialla e per i tratti più espressivi che accurati (fig. 11b). Non casuali sono le analogie con la prima e la terza maniera della navata.

⁵² Sulla suddivisione in età della storia della Salvezza, attraverso la cronachistica universale: P. CHIESA, R. GUGLIELMETTI, *Il ciclo veterotestamentario tra storiografia universale ed esegesi biblica*, in F. SCIREA (ed.), *San Tommaso... op. cit.* (n. 19), p. 133-155: 133-138.

⁵³ L'interno dell'ottagono misura 48 piedi (32,24 cm l'uno), mentre la larghezza e l'altezza dell'edificio misurano entrambe 96 piedi: la somma coincide con i 144 cubiti di Ap 21,17. U. HECKNER, *Der Tempel Salomos in Aachen – Datierung und geometrischer Entwurf der karolingischen Pfalzkapelle*, in H. HECKNER, E.-M. BECKMANN (eds), *Die karolingische Pfalzkapelle in Aachen. Material, Bautechnik, Restaurierung*, Worms, 2012, p. 25-62. B. KÜHNEL, *Jerusalem in Aachen*, in M. VERHOEVEN, L. BOSMAN, H. VAN ASPEREN (eds), *Monuments and Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in honour of Sible de Blaauw*, Turnhout, 2016, p. 95-105. In entrambi i contributi si insiste sull'identificazione della cappella con il Tempio di Salomone piuttosto che con la Gerusalemme celeste, ma l'uno e l'altra costituiscono le due facce del medesimo simbolismo di mediazione fra cielo e terra. Sulla questione: B. KÜHNEL, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Rom-Freiburg-Wien, 1987, in particolare p. 74-81. Sulla cupola, da ultimo: S. PIAZZA, *Vecchie e nuove ipotesi sul primitivo mosaico della cupola della Cappella palatina d'Aquisgrana*, in C. CROCI, V. IVANOVICI (eds), *Entre terre et ciel. Les édifices à coupole et leur décor entre l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, Lausanne, 2018, p. 167-182.

⁵⁴ «CIVITATEM D(OMI)NE ET / ANGELI TVI CVSTO/DIANT MVROS EIVS». R. MÜLLER, *35 Inschriftentafel von Westbau der ehem. Abteikirche Corvey*, in B. REUDENBACH (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 1, *Karolingische und ottonische Kunst*, München-Berlin-London-New York, 2009, p. 237.

⁵⁵ Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996, p. 161-163.

⁵⁶ P. PIVA, *San Pietro al Monte di Civate: una lettura iconografica in chiave contestuale*, in ID. (ed.), *op. cit.* (n. 30), p. 87-96, 145-151.

⁵⁷ Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 153-154. B. FRANZÉ, *La pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, 2011, cap. III.

⁵⁸ Secondo o terzo quarto del secolo XIII. Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 155-156.

⁵⁹ Su entrambi i contesti, di tardo XIII secolo: *ibidem*, p. 155. Su Matrei: H. STAMPFER, TH. STEPPAN, *Die romanische Wandmalerei in Tirol*, Regensburg, 2008, p. 258-259, tav. 146-157.

⁶⁰ Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 163.

⁶¹ La *Corte celeste* della parete orientale risale al secolo XII (§ 4.1) e il decoro del resto del vano potrebbe essere in fase. Un indizio è la presenza di un intonaco sottostante a quello dipinto (sommità della parete ovest); un altro è la cornice a bande che separa il fregio dalla campitura scialbata, di fattura differente rispetto a quella del transetto e del cleristorio della navata.

⁶² Alla medesima cronologia giunge V. SPELTA, *op. cit.* (n. 19), p. 211-214, sulla scia dei contributi di Segagni, salvo poi (p. 231) formulare una proposta di datazione al pieno XII secolo.



Fig. 11 Braccio di transetto sud, martiri e corone: pareti est (a), sud (b), ovest (c-d) (foto dell'Autore, 2014-2018).

Non è facile connotare i giovani imberbi alternati alle corone, poiché le parti visibili sono prive di *tituli*, nomi e/o attributi, né si notano peculiarità fra i volti o i panneggi. Lo schema compositivo è ben attestato nel secolo XI, ma senza suggerire univoche chiavi di lettura. In S. Pietro ad Acqui il fregio bordava la sommità dell'arco trionfale e risaliva alla committenza del vescovo Primo (989-1018). L'acquello tratto prima della sua distruzione mostra un giovane imberbe accanto ad una corona pendente, senza ulteriori dettagli utili⁶³. Nella badia di S. Giustina di Sezzadio, fondata nel 1030, un fregio analogo corre alla sommità del braccio di transetto nord, con le corone alternate a figure nimbate con libro chiuso sul petto. Già Noemi Gabrielli lamentava lo stato critico dei lacerti, che dal restauro del 1956 nessuno ha più osservato da vicino⁶⁴. In S. Maria in Monticello ad Arsago Seprio il muro sud reca un lacerto di un ciclo dipinto in cui le arcate pensili si dispongono fra il registro narrativo e il velario. Come ad Acqui e in S. Antonino, alle corone sospese si alternano giovani privi di aureole e di elementi identificatori. In assenza di indicatori esterni, la cronologia non è precisabile se non nell'arco del secolo XI⁶⁵. Nella cattedrale di Aosta le arcate pensili bordano la sommità della navata centrale: a nord gli antenati di Cristo si alternano con cadenza irregolare a due corone ad anello gemmato, ad una volpe prima viva poi finta morta, ad un corno, ad altri animali; a sud si susseguono prelati alternati a (tre) corone, animali, suppellettili. Nella chiesa inferiore del duomo di

Anagni, ormai nel XIII secolo, il fregio si dispone alla base della semicalotta recante l'*Adorazione dei vegliardi*, e alle corone sospese si alternano animali e oggetti (§ 4.2).

I casi richiamati sono dunque accomunati dall'assenza di specifici riferimenti iconografici. Nel contesto di un santuario cimiteriale legato al clero cattedrale, quale era S. Antonino, è lecito riconoscere una sequenza di giovani martiri con il premio per il loro martirio (la corona). Un 'coro' di martiri doveva così circondare, presidiare ed esaltare l'incrocio quale spazio di venerazione delle spoglie di Antonino e Vittore. Il fregio martiriale costituiva anche un connettore fra la navata, spazio dell'antica Alleanza (patriarchi, re e profeti) e della Chiesa delle origini (apostoli e padri della Chiesa), e il braccio occidentale dell'incrocio, probabile sede del contro-coro dei canonici, più tardi connotato dalla monumentale *Corte celeste*.

4. IL CONGEGNO FIGURATIVO: IL BRACCIO OCCIDENTALE

Nel corso del restauro 1984-1991 la parete orientale del braccio occidentale dell'incrocio ha restituito una rappresentazione delle schiere celesti, già affacciata sul presumibile contro-coro e poi relegata all'ampio sottotetto dalla volta di XV secolo (fig. 12-13). Essa fu subito pubblicata con l'appellativo di «Apocalisse», ritenendola ispirata ai capitoli 4, 5, 7 e 20 dell'ultimo libro della Bibbia⁶⁶. A tale lettura è stato poi associato il giudizio finale, sulla base di un persistente

⁶³ C. SEGRE MONTEL, *Committenza e programma iconografico nei due cicli pittorici di Sant'Orso e della cattedrale di Aosta*, in S. BARBERI (ed.), *op. cit.* (n. 29), p. 137-183: 154 e nota 106.

⁶⁴ N. GABRIELLI, *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, I, *Le pitture romaniche*, Torino, 1944, p. 64-65, tav. LXXXIV. «I pochi lacerti che sussistono sono sbiaditi e consunti, ed i particolari dei volti distrutti. Nell'estate del 1941 ho trovato un deperimento assai accentuato di queste pitture in confronto allo stato in cui le vidi nel 1932, quando erano abbastanza leggibili». E. CHECCHI, *L'abbazia di S. Giustina di Sezzadio*, in *Atti del X congresso di Storia dell'Architettura*, Torino, 8-15 settembre 1957, Roma, 1959, p. 277-292: 286-287. H.P. e B. AUTENRIETH, *op. cit.* (n. 29), p. 65 e fig. 21. C. SEGRE MONTEL, *op. cit.* (n. 63), p. 154 e fig. 40. La proprietà privata dell'edificio e l'altezza da terra del fregio ostacolano l'analisi di quanto rimasto.

⁶⁵ S. LOMARTIRE, *Pittore dell'XI-XII secolo*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, Milano, 1992, p. 222-223. Da ultimo: M. ROSSI, *Tracce di pittura romanica*, in M.L. GATTI PERER (ed.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, 2011 (Storia di Varese, II/1), p. 167-177: 172.

⁶⁶ L. BERTELLI, *op. cit.* (n. 6), p. 38, poi A. SEGAGNI MALACART, *L'arte romanica... op. cit.* (n. 4), p. 229, infine V. SPELTA, *op. cit.* (n. 19), p. 220-223. In realtà l'intonaco dipinto non era mai stato coperto, ma lo strato di polvere che lo rivestiva e i danni recati dalle infiltrazioni e dal guano ne pregiudicavano la visibilità.



Fig. 12 Braccio ovest dell'incrocio, sopra la volta tardogotica: parete est, con i resti della Corte celeste (foto dell'Autore, 2018).

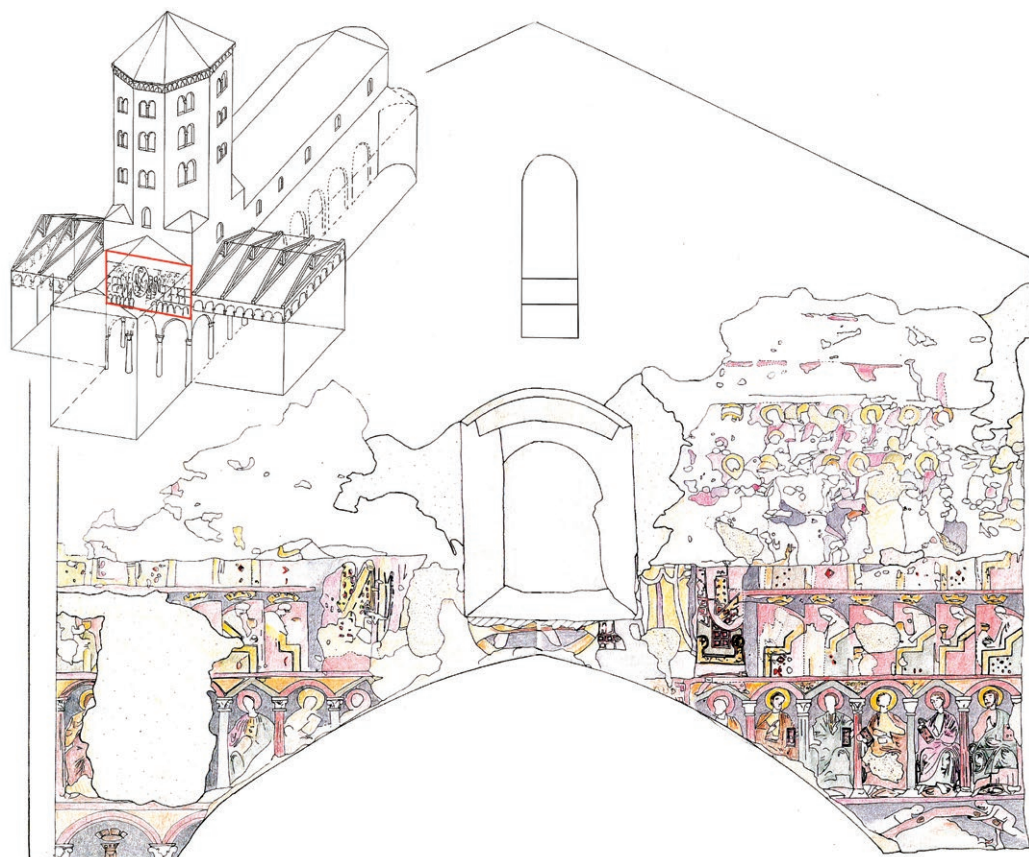


Fig. 13 Corte celeste, schema al tratto (rielaborazione da Bertelli 1991).

fraintendimento che fa leggere Apocalisse in chiave prevalentemente deutero-parusiaca. Diversamente, Paolo Piva ha fatto notare come la sola presenza dei ventiquattro vegliardi non giustifichi il riferimento all'intero Libro di Apocalisse,

che racconta l'intera storia della Chiesa mediante visioni ricapitolative⁶⁷. Egli avverte inoltre che «non si può essere certi che si tratti di un *Giudizio* e non, per esempio, di una *Corte celeste*»⁶⁸. L'analisi di ciò che rimane restituisce una

⁶⁷ A tal proposito, fondanti sono gli studi sistematizzati in Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55). Di recente: S. RESCONI, *Profilo dell'esegesi tardoantica e altomedievale del θρόνος di Ap. 4,2*, in E. DI NATALE, S. RESCONI, *L'immagine della cosiddetta «Etimasia» dal V al IX secolo*, in *Studi medievali*, LIV, 2013/II, p. 691-750: 739-741.

⁶⁸ P. PIVA, *Chiese ad absidi opposte...* *op. cit.* (n. 4), p. 50.



Fig. 14 Corte celeste: l'arcangelo, i vegliardi, gli apostoli (foto dell'Autore, 2014).

teofania composita, che presenta la *Corte celeste* quale proiezione della Chiesa terrestre, e che al contempo mostra l'aldilà, non necessariamente alla fine dei tempi.

4.1 Un'iconografia composita

La lettura iconografica è compromessa dall'abrasione del film pittorico e dalla perdita di elementi chiave. Fuoco compositivo è Cristo, documentato dai piedi nudi su suppedaneo nonché dalle spallette del trono su cui sedeva. La Vergine alla sua destra e Giovanni Battista alla sua sinistra sono serrati da una coppia di arcangeli paludati. Ai lati di tale gruppo, partendo dall'alto, si disponevano figure su due livelli, ora evanescenti e limitate al settore destro. Il ricorrere delle pose, della gamma cromatica e di tracce di ali fa riconoscere in entrambe le file le coorti angeliche, piuttosto che angeli sormontati da «beati»⁶⁹; tanto più in una composizione gerarchica⁷⁰, dove i supposti «beati» dovrebbero essere santi e disporsi sotto gli angeli, non sopra.

Nelle due file sottostanti siedono in avvolgenti scranni gemmati i ventiquattro *seniores* o vegliardi, ciascuno con un calice e con la testa china sormontata da una corona

gemmata. Ancor più sotto, ai lati di un soggetto perduto (§ 4,3) si dispongono i dodici apostoli, entro un loggiato di colonnine che sostengono alternativamente un arco e una cuspide, come nella navata. Ciascuno reca il libro della Parola entro legatura gemmata. I tre registri sono connessi fisicamente e idealmente dai due arcangeli con *loros*, sovrapposti alle schiere angeliche e apostoliche rispettivamente con il capo aureolato e i piedi penzoloni (fig. 14).

La costruzione della volta ha risparmiato l'estremità superiore del registro sottostante, già esteso fino alle ghiere degli archi. A sinistra, un'arcata dipinta inquadra una corona sospesa su croce gemmata con estremità patenti e due bracci orizzontali (fig. 15a). Accanto resta l'attacco di un'ulteriore arcata, e una terza è presumibile. All'estremità destra, due figure nude sono aggrappate ad una sorta di trave poiché insidiate da animali mostruosi: si intravedono una zampa artigliata e una bestia cornuta (fig. 15b).

Le parti meno danneggiate, localizzate per lo più in corrispondenza degli apostoli, suggeriscono una cronologia di pieno XII secolo, ben posteriore a quella del decoro della navata e del transetto⁷¹. La *Corte celeste* farebbe parte di un intervento di riqualificazione del braccio ovest, forse contestuale a variazioni nella destinazione d'uso, di cui però mancano notizie di là da quanto suggerito dall'iconografia.

4.2 I ventiquattro vegliardi, tra esegesi biblica e liturgica

Per quanto oggi visibile, i ventiquattro vegliardi costituiscono l'unico tema inequivocabilmente apocalittico dell'intera rappresentazione, ispirato dalla visione di Ap 4,4⁷² interpolata con Ap 5,8⁷³ per il solo attributo del calice (fig. 14). Non si rilevano invece rapporti con Ap 7⁷⁴ o con gli anonimi in trono giudicanti di Ap 20,4⁷⁵.

Nei vegliardi, che con i quattro viventi adorano l'Anonimo in trono di Ap 4 e l'Agnello di Ap 5, i commentari di Apocalisse hanno letto una 'figura' dell'*ecclesia* celeste che si riflette nei chierici e nei prelati dell'*ecclesia* terrestre, o ancora una 'figura' degli apostoli e di dodici personaggi dell'Antico Testamento⁷⁶. In ogni caso, si tratta di una visione da collocare nel tempo della Chiesa: *Sed tunc non de isto fine saeculi*

⁶⁹ L. BERTELLI, *op. cit.* (n. 6), p. 36-39.

⁷⁰ Sulla gerarchizzazione delle schiere celesti, dalle fonti patristiche all'iconografia: V. GERMANIER, *Les paradis hiérarchisés dans les textes patristiques. Fondement d'une tradition iconographique dans l'art médiéval*, in R. BERNDT, M. FÉDOU (eds), *Les réceptions des Pères de l'Église au Moyen Âge. Le devenir de la tradition ecclésiale*, Congrès du Centre Sèvres – Facultés jésuites de Paris, 11-14 juin 2008, Münster, 2013, 1, p. 325-342.

⁷¹ C. SEGRE MONTEL, *op. cit.* (n. 63), p. 173, e V. SPELTA, *op. cit.* (n. 19), p. 234, propongono la metà del secolo XII.

⁷² Ap 4,4: *Et in circuitu sedis sedilia viginti quatuor: et super thronos viginti quatuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis, et in capitibus eorum coronae aureae.*

⁷³ Ap 5,8: *Et cum aperuisset librum [l'Agnello], quatuor animalia, et viginti quatuor seniores ceciderunt coram Agno, habentes singuli citharas, et phialas aureas plenas odoramentorum, quae sunt orationes sanctorum.*

⁷⁴ Ap 7,11-12: *Et omnes angeli stabant in circuitu throni, et seniorum, et quatuor animalium: et ceciderunt in conspectu throni in facies suas, et adoraverunt Deum, dicentes: amen. Benedictio, et claritas, et sapientia, et gratiarum actio, honor, et virtus, et fortitudo Deo nostro in saecula saeculorum. Amen.* Qui angeli, vegliardi e viventi cadono al cospetto del trono e si prostrano di fronte a Dio, mentre nella rappresentazione le prime due categorie sono ordinate schiere ai lati del trono.

⁷⁵ Ap 20,4: *Et vidi sedes, et sederunt super eas, et iudicium datum est illis: et animas decollatorum propter testimonium Iesu, et propter verbum Dei, et qui non adoraverunt bestiam, neque imaginem eius, nec acceperunt characterem eius in frontibus, aut in manibus suis, et vixerunt, et regnaverunt cum Christo mille annis.*

⁷⁶ Tra gli altri: Beda, *Explanatio Apocalypsis*, I, IV (PL 93, col. 143B): *Ecclesiam quam propter societatem fidei in una sede viderat, eandem per geminum testamentum de patriarchis et apostolis generatam, in viginti quatuor sedilibus cernit*; Ambrogio Autperto, *Expositionis in Apocalypsin*, III, 4, 9-10a (CCCM



Fig. 15 Corte celeste, registro inferiore: croce gemmata e corona sospesa (a); scena infernale (b) (foto dell'Autore, 2018).

loquebatur, avverte Agostino⁷⁷. Quanto all'associazione dei vegliardi con gli anonimi in trono giudicanti di Ap 20,4, e con coloro che giudicheranno le tribù di Israele di Mt 19,28, l'esegesi precisa che si tratta di una funzione giudiziaria attuale, che pur si protrarrà fino alla fine dei tempi⁷⁸.

Passando dai commentari ad Apocalisse alle pratiche liturgiche e ai commentari sulla liturgia, gli studi di Marcello Angheben hanno evidenziato un'altra funzione attribuibile ai vegliardi, legata alla liturgia eucaristica. Ambrogio e Gregorio Magno, e altri dopo di loro, affermano che a partire dalla *praefatio* al canone e per tutto lo svolgimento del sacrificio eucaristico la corte celeste è realmente presente a co-celebrare il rito, unendo cielo e terra⁷⁹. Le teofanie dipinte avevano il compito di rendere visibile tale presenza. Secondo

Amalario di Metz e poi Rabano Mauro, e altri a seguire, il canto liturgico che conclude la *praefatio* al canone, *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua* (interpolazione da Isaia 6,3 e Ap 4,8), è intonato dai serafini, dai cherubini, dai viventi e dai vegliardi⁸⁰. Con i due ordini angelici l'iconografia è esplicita, associandovi non di rado il triplice *sanctus*, ad esempio in alcune teofanie catalane⁸¹ o nel nartece pelagiano di S. Lorenzo fuori le mura a Roma⁸². Con i viventi il riferimento è diretto in ambito medio-bizantino⁸³, non in Occidente, dove ci si limita ad allusioni più o meno dirette⁸⁴. Il ruolo liturgico dei vegliardi è suggerito dalle corone (Ap 4,4) sospese sopra le teste (come sopra l'altare), e dalle coppe (che del resto *sunt orationes sanctorum*) a forma di calice eucaristico. L'allu-

27, ed. R. WEBER, p. 228, ll. 9-10): *In viginti vero et quatuor senioribus, universalis Ecclesia cum praepositis ac subiectis plebibus designatur*; Anselmo di Laon, *Enarrationes in Apocalypsin*, IV (PL 162, col. 1517C): *Sedilia viginti quatuor, doctores in Ecclesia tam in Novo, quam in Veteri Testamento. Per viginti quatuor ideo doctores comprehendimus, quia numerus hic constat ex duodecim et duodecim, qui item numerus constat ex tribus et quatuor. Sancti vero praedicatores nomen sanctae trinitatis per quatuor mundi partes annuntiant. Et super thronos, id est supra praedicta sedilia viginti quatuor seniores. Non accipitur hic numerus secundum personas, sed secundum officium; quia per viginti quatuor hic accipiuntur omnes praedicatores tam veteris quam novae legis*. Sulla questione: Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 26-29; M. ANGHEBEN, *La théophanie du portail de Moissac. Une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique*, in *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2014, p. 61-82: 73.

⁷⁷ Agostino, *De civitate Dei*, 20, XVI (PL 41, col. 682).

⁷⁸ Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 27, chiamando in causa Ambrogio Autperto e Beatus.

⁷⁹ Sintetizza la questione: M. ANGHEBEN, *Apocalypse et liturgie dans le décor des absides romanes*, in R. GUGLIELMETTI (ed.), *L'Apocalisse nel Medioevo*, Atti del convegno internazionale, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, Firenze, 2011, p. 329-360. Anche: ID., *op. cit.* (n. 76), p. 64-65.

⁸⁰ ID., *Les peintures de Sant Quirze de Pedret: un programme apocalyptique au service de l'eucharistie*, in *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, p. 51-67: 56-58. ID. *op. cit.* (n. 76), p. 67-69.

⁸¹ ID., *Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin*, in M. GUARDIA, C. MANCHO (eds), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, 2008, p. 57-95.

⁸² A. ACCONCI, *op. cit.* (n. 36), p. 38.

⁸³ C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 337-338.

⁸⁴ M. ANGHEBEN, *op. cit.* (n. 80), p. 53.

sione si fa più chiara in S. Silvestro a Tivoli, dove i vegliardi si dispongono sopra il sacrificio 'eucaristico' di Melchisedec, che eleva un calice identico al loro⁸⁵.

Non è un caso che i viventi e i vegliardi ricorrano quasi sempre nel presbiterio⁸⁶, attorno alla maestà di Cristo e in presenza della sua *ecclesia*: quella celeste evocata dalle schiere dipinte, quella terrestre deputata alla celebrazione eucaristica e alla liturgia delle ore. Così, ad esempio, in Sant Quirze de Pedret⁸⁷, in Sant Martí de Fenollar⁸⁸, in Saint-Cyr a Nevers e in Saint-Sylvain a Chalivoy-Milon⁸⁹. In contesto romano, a partire dal prototipo di S. Paolo fuori le mura⁹⁰ i vegliardi in adorazione di Cristo/Anonimo si dispongono sui rinfianchi dell'arco absidale, indossando una tunica bianca e offrendo dalle mani velate la corona, poi sostituita dal calice: così in S. Prassede, S. Silvestro a Tivoli, S. Anastasio a Castel S. Elia. Fanno eccezione S. Giovanni a Porta Latina, dove i vegliardi occupano le pareti laterali del presbiterio⁹¹, e la chiesa inferiore del duomo di Anagni, dove l'adorazione dell'Agnello si svolge direttamente nella semiconca absidale⁹². In scultura il tema compare nei portali, come a Moissac⁹³ o nel Pórtico de la Gloria di Santiago de Compostela⁹⁴, ma quali «anticipazioni» della teofania liturgica absidale⁹⁵.

Il caso di S. Antonino sembrerebbe un'eccezione. Se però si accetta l'ipotesi che il braccio ovest dell'incrocio ospitasse il secondo polo liturgico, fornito di coro e presumibilmente di un altare, ecco che i vegliardi, seduti su sontuosi scranni nonché dotati di calici eucaristici d'oreficeria (piede svasato, nodo sferico, coppa semi-oblunga) e sormontati da corone auree, anche in questo caso svolgerebbero la funzione di co-celebrazione del rito eucaristico.

Ad essa si può forse aggiungere un'allusione alla co-recitazione delle ore liturgiche, estesa a tutte le schiere celesti

(angeli, vegliardi, apostoli). Nella nitida scansione gerarchica a registri sovrapposti la composizione trova analogia nella trasposizione iconografica della festa di Ognissanti, istituita nell'835 e presto miniata in codici liturgici quali i sacramentari o i salteri. Nelle preghiere di lode le invocazioni alle schiere di tutti i santi sono ricorrenti⁹⁶, e non è un caso che una miniatura di Ognissanti compaia nel Tropario-Sequenzario del *Liber Magistri* della cattedrale di Piacenza⁹⁷. A ciò sembra aggiungersi un indicatore iconografico: l'alta paratia che separa gli scranni dei vegliardi e che ricorda il divisorio fra i seggi dei cori lignei.

4.3 Una lacuna al cuore della rappresentazione

Sul soggetto dipinto sotto Cristo, in linea con gli apostoli, si può solo congetturare. La costruzione della volta ne ha risparmiato l'angolo in alto a destra, campito di rosso con alcune lettere ora non più visibili⁹⁸. In presenza dei vegliardi, è lecito ipotizzare i quattro viventi e/o l'Agnello con sette corna e sette occhi, materializzando l'adorazione dell'Anonimo di Ap 4 o quella dell'Agnello di Ap 5, o meglio una sintesi di entrambe. Per contro, la composizione vedrebbe la forte anomalia dei viventi e/o dell'Agnello sotto i vegliardi.

Un'alternativa è il trono con le *insignia Christi* (croce, chiodi, corona di spine, lancia, spugna), diretta metafora dell'*ecclesia*⁹⁹ e simbolo del trionfo di Cristo sulla morte e dell'esaltazione del suo regno presente: a riprova, quando il *codex* gemmato adagiato sul cuscino è sostituito da Cristo stesso, egli appare nell'atteggiamento del risorto che mostra le piaghe¹⁰⁰, o a capo della corte celeste¹⁰¹, o quale Sole invitto¹⁰². In mancanza di inequivocabili evidenze, nulla autorizza ad identificare tale trono con quello deuteroparusiaco

⁸⁵ ID., *op. cit.* (n. 80), p. 57.

⁸⁶ Eccezione è S. Severo a Bardolino (Verona), dove i «VIGINTI QVATTVOR» si schierano lungo due campate dall'ingresso, poiché inseriti in un ciclo dedicato alle visioni di Apocalisse. Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 107-108.

⁸⁷ M. ANGHEBEN, *op. cit.* (n. 80), p. 56-58.

⁸⁸ A. LETURQUE, *Concevoir et réaliser un décor monumental au Moyen Âge en Catalogne: l'exemple de Saint-Martin de Fenollar*, in *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, p. 117-128.

⁸⁹ Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 182-184, fig. 159-160. Poi, su entrambi i decori, con efficaci argomentazioni in parte alternative: B. FRANZÉ, *Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XII^e siècle: les témoins d'une tradition iconographique*, in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 12, 2008 (DOI: 10.4000/cem.6682).

⁹⁰ C. PROVERBIO, *op. cit.* (n. 38), p. 37-39.

⁹¹ S. RICCIONI, M. VISCONTINI, *La decorazione pittorica delle navate e del coro di San Giovanni a Porta Latina*, in S. ROMANO (ed.), *Riforma e tradizione, 1050-1198*, Milano, 2006 (La pittura medievale a Roma, 312-1431, Corpus, IV), p. 348-371: 348, fig. 4-5.

⁹² Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 106-107.

⁹³ M. ANGHEBEN, *op. cit.* (n. 76), p. 72-75.

⁹⁴ La supposta valenza deuteroparusiaca del timpano di Compostela dovrà essere ridiscussa. Y. CHRISTE, *Il giudizio universale nell'arte del medioevo*, Milano, 2000, oscilla nella lettura iconografica del timpano: se nella didascalia della fig. 149 si parla di *Giudizio universale*, nel testo (p. 268-269) il portale è detto «dedicato alla Seconda Parusia», salvo poi ammettere che «La separazione e la resurrezione dei morti non sono rappresentate», e che «è dunque l'idea della redenzione che predomina, piuttosto che quella del Giudizio». A ben vedere, tutti gli elementi della composizione suggeriscono una realtà presente ed ecclesiale: Cristo risorto che mostra le piaghe, in presenza della croce trionfale e di altri segni della Passione; i vegliardi e i viventi della visione 'presente' di Ap 4 e 5; i quattro evangelisti che testimoniano e diffondono la Parola, tenendo i viventi in grembo. Christe legge in chiave deuteroparusiaca (p. 111-112) anche la rappresentazione dell'ex abbaziale di Payerne, in Svizzera, di inizio XIII; tuttavia la mancanza della resurrezione dei morti, e per contro la presenza della pesatura delle anime e del Seno di Abramo, con Pietro alla porta del Paradiso, sembrano collocare la visione nel tempo della Chiesa.

⁹⁵ M. ANGHEBEN, *op. cit.* (n. 76), p. 62-63.

⁹⁶ V. GERMANIER, *L'élaboration de l'image de la Toussaint. Sources textuelles et premières représentations*, in O. MARIN, C. VINCENT-CASSY (eds), *La cour céleste: la commémoration collective des saints au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Turnhout, 2014, p. 131-139.

⁹⁷ B. MØLLER JENSEN, *op. cit.* (n. 5), p. 94 (f. 245v).

⁹⁸ L. BERTELLI, *op. cit.* (n. 6), p. 43, fig. 45, restituisce «MAIED()D».

⁹⁹ Per Ambrogio Autperto, ad esempio: S. RESCONI, *op. cit.* (n. 67), p. 747.

¹⁰⁰ Ad esempio: Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 94), fig. 46, 56, 59-61.

¹⁰¹ Salterio di Aethelstan: London, British Library, ms. Galba A XVIII, f. 21.

siaco di Mt 25,31¹⁰³. Da qui l'inappropriatezza dell'appellativo «trono dell'*etimasia*»¹⁰⁴. Una variante iconografica prevede l'altare in luogo del trono, eventualmente in presenza di Cristo sacerdote; ne sono esempi la cosiddetta Tavola vaticana¹⁰⁵, la cappella orientale della chiesa abbaziale di Farfa (§ 4.5), la controfacciata di S. Giovanni a Porta Latina¹⁰⁶.

4.4 Un contesto 'giudiziario'?

Il registro che metteva in scena l'aldilà fa altresì ipotizzare in corrispondenza della lacuna un soggetto 'giudiziario': l'arcangelo Michele che pesa le anime, eventualmente in presenza della Vergine mediatrice, configurando il giudizio delle anime prima della fine dei tempi; oppure la resurrezione dei morti in occasione del giudizio finale. Nel secondo caso, un pur chiaro riferimento deuteroparusiaco limitato ai due registri inferiori non avrebbe connotato l'intera rappresentazione quale *Giudizio finale*. La questione richiede ben altro spazio argomentativo: qui ci si limita a porne i termini in funzione di S. Antonino. Come mostrano la Tavola vaticana¹⁰⁷ e la controfacciata di S. Maria Assunta a Torcello¹⁰⁸,

ma l'elenco potrebbe proseguire, i cosiddetti *Giudizi finali* costituiscono teofanie composite e diacroniche, in cui i riferimenti deuteroparusiaco coesistono con quelli alla realtà presente dell'*ecclesia* celeste e terrestre¹⁰⁹. Si tratta di rappresentazioni in cui l'*ecclesia* mostra se stessa, in un costante gioco di riflessi fra schiere celesti e terrestri, illustrando per immagini sintetiche un cammino che troverà compimento nel giudizio finale. In tale percorso la fine dei tempi trova più o meno spazio, ma costituisce una parte di un più ampio arco semantico: l'etichetta *giudizio finale* fa allora incorrere in un'errata sineddoche, confondendo la parte per il tutto.

4.5 Analogie: la cappella orientale della chiesa abbaziale di Farfa

Lo spazio liturgico e il decoro dipinto della cappella orientale della chiesa abbaziale di Farfa, occidentata, evidenziano analogie con il corpo occidentale di S. Antonino¹¹⁰. Se la struttura si data attorno al 1060, i resti dipinti risalirebbero ai primi decenni del secolo XII^m (fig. 16). A est, in basso a destra, accanto ad alcuni apostoli si riconosce Cristo a braccia

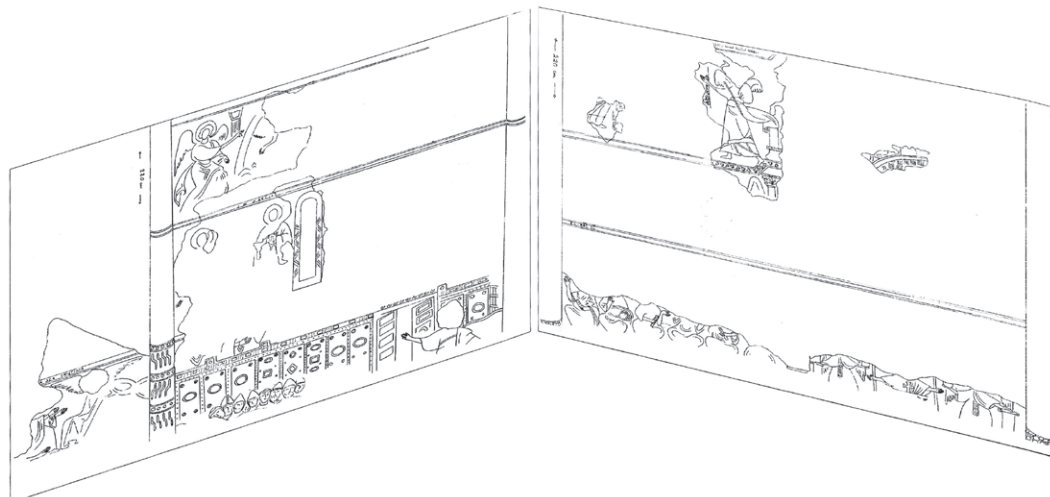


Fig. 16 Farfa, chiesa abbaziale, cappella orientale: a sinistra in basso (nord), la Gerusalemme celeste; a destra in basso (est), Cristo-sacerdote e giudice fra gli apostoli (rielaborazione da Enckell Julliard 2008).

¹⁰² Così in S. Carlo a Prugiasco, in Canton Ticino, all'inizio del secolo XI.

¹⁰³ Sulla questione: Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 55), p. 68-69; ID., *op. cit.* (n. 94), p. 30; S. RESCONI, *op. cit.* (n. 67), p. 733-750.

¹⁰⁴ E. DI NATALE, *L'iconografia del trono in relazione al contesto: problemi interpretativi*, in E. DI NATALE, S. RESCONI, *op. cit.* (n. 67), p. 691-733: 692-695.

¹⁰⁵ Di recente, con dibattito critico: S. RICCONI, M. DE LUCA, *La tavola del giudizio universale già in San Gregorio Nazianzeno (Pinacoteca Vaticana)*, in S. ROMANO (ed.), *op. cit.* (n. 91), p. 45-55.

¹⁰⁶ S. RICCONI, M. VISCONTINI, *op. cit.* (n. 91), p. 359.

¹⁰⁷ Al puntuale riferimento parusiaco a Mt 25,31-46 (gli arcangeli che affiancano Cristo con i filatteri che recano *Venite benedicti [...]* e *Discendite maledicti [...]*) l'iconografia comporta elementi da collocare nella realtà presente: Cristo con croce e globo in cui è iscritto *Ecce / vici mun/dum* (esclamazione da Gv 16,33, in cui Cristo esorta i discepoli a restare saldi nella fede nell'imminenza della sua Passione); l'altare con le *insignia Christi*, il Libro della Parola e lo stesso Risorto nel ruolo di sacerdote; i martiri sotto l'altare di Ap 6,9; le opere di misericordia da Mt 25,35-40; la Gerusalemme celeste di Ap 21,16, che l'esegesi pone prevalentemente nella realtà presente.

¹⁰⁸ Nella redazione di tardo XII secolo (più restauri), Cristo è replicato tre volte: sulla croce a compimento della Passione; risorto sulla soglia del Limbo; quale giudice presente e futuro, supportato dal trono con il libro della Parola, la croce, la lancia e la spugna. Sotto, ha luogo la pesatura delle anime, in asse con il mezzobusto della Vergine mediatrice (*Virgo Dei natum prece pulsa terge beatum*). Probabile è infine lo scarto semantico/temporale fra i due registri paradisiaci e infernali. Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 94), p. 45-47. W. DORIGO, Venezia, in F. FLORES D'ARCAIS (ed.), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano, 2004, p. 21-63: 32-35. G. TREVISAN, *Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello*, in F. ZULIANI (ed.), *Veneto romanico*, Milano, 2008, p. 67-89: 80-83.

¹⁰⁹ La problematica è stata avvertita dagli studi, pur senza assumerla con piena consapevolezza. In Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 94), emergono innumerevoli elementi di prova e indiziari per connotare in senso non solo deuteroparusiaco molti tra i più noti «*Giudizi finali*», ma la trattazione resta imbrigliata nella griglia concettuale che pretende una netta suddivisione fra presente e fine dei tempi. Marcello Angheben ha più volte tentato di individuare una linea di demarcazione fra giudizio particolare e universale, spesso scontrandosi con ambiguità o indicatori contrastanti, peraltro puntualmente evidenziati (studi sistematizzati in: M. ANGHEBEN, *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout, 2013). Il punto è che le immagini di ambito 'giudiziario', e un esempio su tutti è il Seno di Abramo, stando all'esegesi tanto biblica quanto liturgica si possono riferire a realtà tanto presenti quanto future; c'è da dubitare che gli ideatori intendessero distinguerle con precisione, soprattutto considerando la prevalente assenza di chiari indicatori iconografici.

aperte dietro un altare dotato di croce astile. Lo affiancano due angeli con cartigli, uno dei quali reca: TE MALE/DICT H N I/GNEM E / TVI QVIA¹¹². L'allusione parusiaca è inequivocabile, ma solo grazie all'iscrizione, poiché Cristo è in veste di sacerdote all'altare con il segno della sua Passione: egli è non solo il giudice finale, ma anche e soprattutto il Risorto che regna sulla sua *ecclesia*. Probabile è poi l'allusione alla sua partecipazione reale alla liturgia eucaristica, celebrata nel presumibile sottostante altare.

Alla base della parete nord prende forma la Gerusalemme celeste gemmata di Ap 21,16¹¹³, in parte già abitata e meta di un gruppo di eletti accolti da una figura non identificabile. La connotazione anche e soprattutto funeraria di tale visione sembra confermata da una pratica attestata a Farfa già nel secolo XI: intonare l'antifona funeraria *In Paradisum* recandosi al cimitero dopo la messa¹¹⁴. L'esegesi biblica colloca la visione di Ap 21,16 nel tempo della Chiesa, e non diversamente deve essere intesa quella dell'arco trionfale di S. Prassede a Roma¹¹⁵. A Farfa i pochi frammenti rimasti bastano a stabilire come la fine dei tempi sia parte di una visione a più 'tempi' e più 'dimensioni'. Un analogo arco semantico doveva caratterizzare la *Corte celeste* di S. Antonino, che recasse o meno riferimenti deutero-parusiaci.

4.6 Spazio celeste/paradisiaco

La declinazione iconografica del registro inferiore sembra destinata all'incertezza (fig. 15). Se l'estremità destra palesa un contesto infernale, quella sinistra ha lasciato ipotizzare il trono dell'*etimasia*¹¹⁶. Pur ribadendo l'inappropriatezza dell'espressione, l'ipotesi del trono è da prendere in considerazione (in tal caso escludendo lo stesso soggetto sotto Cristo in trono). Nei «giudizi» di Torcello, del pannello eburneo italo-bizantino di Londra, e del monastero di Dečani¹¹⁷ sul trono delle *insignia Christi* si erge una croce monumentale con doppio braccio orizzontale, cinta dalla corona di spine e affiancata da lancia e spugna. La croce in S. Antonino è priva

sia dell'una sia delle altre, e si discosta per la corona sospesa. Più vicina è la declinazione in S. Andrea a Sommacampagna¹¹⁸: una croce gemmata di analoga monumentalità, ad un solo braccio orizzontale, si erge davanti al trono, ma è pur sempre accompagnata da lancia, spugna e corona di spine. Altro fattore sostanziale è il sistematico posizionamento del trono delle *insignia Christi* in asse con Cristo al centro della composizione, mai ad una delle estremità, e la stessa considerazione varrebbe nel caso in cui in luogo del trono ci fosse stato un altare.

Bisogna poi tenere conto della seconda arcata e della presumibile terza, per un'intelaiatura che in quella posizione di norma inquadra Abramo, Isacco e Giacobbe con le anime in seno: così ad Acquanegra¹¹⁹; oppure in S. Michele ad Oleggio¹²⁰, dove i tre sono sormontati da corone sospese, che nell'immagine analoga dell'*Hortus Deliciarum* (f. 263v) *designant premia iustorum*¹²¹. In S. Antonino non manca spazio per la corona, la croce e il patriarca; tuttavia la croce è di tipo monumentale, non compatibile con quelle appese sopra gli altari in abbinamento alla corona, come sulla volta dei SS. Nicola ed Eldrado nel monastero della Novalesa¹²².

Una traccia alternativa per 'popolare' il loggiato è suggerita dall'enigmatica controfacciata della cappella di S. Nazaro a Castione di Sarnico, presso la sponda bergamasca del lago di Iseo. I pochi frammenti di decoro pittorico si devono ad una bottega al lavoro anche nel presbiterio di S. Salvatore ad Almenno, presumibilmente nel tardo XI secolo¹²³. Nel lacerto all'estrema destra, sopra il portale, si riconosce una figura ammantata con il *rotulus* e in atto di prendere la parola, forse un apostolo; in quello in basso a sinistra trova spazio una figura seduta, sotto due corone pendenti e accanto ad una croce monumentale, seguita da figure in corteo. L'ipotesi di riconoscervi Costantino ed Elena con la Vera Croce non sembra percorribile¹²⁴, ma d'altro canto non emergono alternative plausibili. Allo stato degli studi, a Sarnico come a Piacenza ci si deve accontentare di individuare una valenza celeste/paradisiaca.

¹¹⁰ J. ENCKELL JULLIARD, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, Roma, 2008, p. 185-217. A. ACCONCI, *Santa Maria di Farfa. La decorazione pittorica medievale*, in I. DEL FRATE (ed.), *Spazi della preghiera, spazi della bellezza*, Roma, 2015, p. 65-99: 85-95, con lettura iconografica che rettifica quella di Enckell Julliard.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 94-95.

¹¹² J. ENCKELL JULLIARD, *op. cit.* (n. 110), p. 193.

¹¹³ Ap 21,16: *Et civitas in quadro posita est, et longitudo eius tanta est quanta et latitudo: et mensus est civitatem de arundine aurea per stadia duodecim millia: et longitudo, et altitudo, et latitudo eius aequalia sunt.*

¹¹⁴ *In paradisum deducant te angeli / In tuo adventu suscipiant te martyres / Et perducant te in civitatem sanctam Hierusalem / In paradisum deducant te angeli / Et cum gaudio suscipiant te martyres / Perducant te in civitatem sancta Hierusalem / In paradisum deducant te angeli / Et cum gloria suscipiant te sancti martyres dei.* J. ENCKELL JULLIARD, *op. cit.* (n. 110), p. 210-211.

¹¹⁵ Su S. Prassede e il suo decoro è in corso una ricerca coordinata dal Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre. Per ora, sulla Gerusalemme celeste dell'arco trionfale e sul contesto martiriale in cui si colloca: C.J. GODSON, *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817-824*, Cambridge, 2010, p. 154-158; E. THUNØ, 'Living Stones' of Jerusalem: The Triumphal Arch Mosaic of Santa Prassede in Rome, in B. KÜHNEL, G. NOGA-BANAI, H. VORHOLT (eds), *Visual Construct of Jerusalem*, Turnhout, 2014, p. 223-230; N. MIEDEMA, D. SLOOTJES, *Visiting a 'Home of the Saints': S. Prassede in Rome*, in M. VERHOEVEN, L. BOSMAN, H. VAN ASPEREN (eds), *op. cit.* (n. 53), p. 69-84.

¹¹⁶ L. BERTELLI, *op. cit.* (n. 6), p. 43.

¹¹⁷ Y. CHRISTE, *op. cit.* (n. 94), fig. 10-11, 13.

¹¹⁸ Di recente, con lettura non sempre condivisibile: G. SALA, *Lettura e interpretazione dei dipinti della chiesa di Sant'Andrea a Sommacampagna*, in A. BRUGNOLI, G.M. VARANINI (eds), *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona, 2008, p. 595-610: 600-602.

¹¹⁹ F. SCIREA, *Il congegno figurativo... op. cit.* (n. 19), p. 122-125.

¹²⁰ C. SEGRE MONTEL, *Gli affreschi dell'XI secolo*, in P. VENTUROLI (ed.), *Il San Michele di Oleggio*, Torino, 2009, p. 83-97: 88-89.

¹²¹ Herrad of Hohenbourg, *Hortus Deliciarum*, R. GREEN (ed.), London-Leiden, 1979, *Commentary*, p. 225; *Reconstruction*, p. 460.

¹²² F. SCIREA, *Il congegno figurativo... op. cit.* (n. 19), p. 98, con bibliografia, e fig. 10.

¹²³ ID., *Fra pre- e protoromanico lombardo: i Santi Fermo e Rustico a Credaro, Santa Maria e San Salvatore ad Almenno San Salvatore, San Salvatore a Barzanò*, in A. SEGAGNI MALACART, L.C. SCHIAVI (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del nord. Storiografia e nuove ricerche, Atti del convegno internazionale, Pavia, 8-10 aprile 2010*, Pisa, 2013, p. 117-125, 390-397: 119, 393, fig. 12.

¹²⁴ Dattiloscritto di Teresa Benedetti, già specializzanda presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

5. L'EPILOGO DI UN PROGETTO UNITARIO

Secondo Livia Bertelli, la presenza della *Corte celeste* consentirebbe di sciogliere «ogni dubbio sulla posizione dell'entrata principale della chiesa dell'XI secolo, confermando l'asse orientato da ovest ad est, come da tradizione»¹²⁵. Al contrario, il trovarsi di fronte ad un ingresso monumentale costituirebbe un'anomalia, poiché le gerarchie celesti sono sistematicamente correlate al santuario. L'anomalia sarebbe ancora più evidente in caso di connotazioni deutero-parusiache, che nel *medium* pittorico si collocano in controfacciata o nelle immediate adiacenze.

Il quadro si ricompone accogliendo l'ipotesi che il braccio ovest ospitasse il contro-coro canonico, prevedendo già in origine l'ingresso dal braccio nord, ossia dalla città e dalla cattedrale; ciò pur non escludendo l'eventualità di un accesso di servizio da ovest. Nel contesto di un riallestimento del vano, ad epilogo del progetto di Sigifredo, la *Corte celeste* sarebbe stata la perfetta proiezione celeste della Chiesa che prendeva corpo nel contro-coro dei canonici, nonché la visione tangibile della partecipazione reale delle schiere divine al rituale eucaristico e alla liturgia delle ore.

¹²⁵ L. BERTELLI, *op. cit.* (n. 6), p. 36.