

Re-reading Hebrew Scriptures: Old Testament Cycles in Medieval Wall Painting

Convegno Internazionale

Università degli Studi di Milano,
16-18 ottobre 2018

La narrazione della Creazione in Occidente, fra tradizioni iconografiche e miti storiografici

Fabio Scirea

Il «paradigma»

Le origini e lo sviluppo della narrazione visuale della Genesi è materia di dibattito almeno dal 1888, quanto Johann J. Tikkanen, pubblicando un lungo contributo in italiano sul primo numero di *Archivio Storico dell'arte*, concentrò l'attenzione sui mosaici del narthex di San Marco a Venezia in rapporto alla cosiddetta Genesi Cotton, un sontuoso manoscritto illustrato del primo libro della Bibbia dei Settanta, prodotto in ambito alessandrino intorno alla fine del V secolo. Seriamente compromesso dall'incendio di Ashburnham House del 1731, il codice contava circa 360 miniature su 221 fogli, oggi parzialmente noti grazie ai frammenti superstiti, ad alcune incisioni e pochi acquerelli, nonché al tentativo di restituzione filologica di K. Weitzmann e H.L. Kessler.

Il dibattito si è presto focalizzato sulle fonti visuali dell'arte cristiana delle origini, giungendo alla messa a punto di un modello interpretativo fondato su assunti puramente ipotetici. Weitzmann in particolare ha esteso le osservazioni di Tikkanen applicando un metodo di indagine mutuato dalla filologia testuale, nella convinzione che ogni iconografia fosse sorta su codici illustrati e poi variamente trasmessa; tanto da poter risalire al supposto archetipo analizzando le ipotetiche derivazioni e tracciando i diversi gradi di fedeltà al modello, nel computo di una «recensione» iconografica. La Genesi Cotton giocava un ruolo determinante, poiché a differenza della Genesi di Vienna o del Pentateuco Ashburnham sembrava essere la diretta derivazione dall'archetipo, e porsi alla base di una vasta famiglia di codici e cicli monumentali, *in primis* quello di San Marco a Venezia. La Genesi Cotton costituiva il «paradigma».

Il «metodo Weitzmann», come lo ha recentemente definito lo stesso Kessler, ha sollevato legittime critiche. In un magistrale contributo del 1992, John Lowden ha osservato che, stando alle evidenze, le Genesi Cotton e di Vienna rappresentano gli unici codici limitati alla sola Genesi, con o senza

illustrazioni; che paiono non essere mai state copiate nell'Oriente bizantino; che devono considerarsi esperimenti frutto di particolarissime condizioni; infine, che sviluppare un modello di nascita e sviluppo dell'arte narrativa sulla base della Genesi Cotton è come porre un'eccezione alla base della norma.

Inoltre, riconsiderando i primordi dell'illustrazione biblica, e i suoi continui scarti rispetto alla presunta 'norma', emerge l'impossibilità di stabilire regole generali sulla base delle sopravvivenze, nonché la fragilità di restituzioni di cicli perduti sulla base di evidenze ben più tarde. Di conseguenza, sempre più improbabile è non solo il ruolo di «paradigma» della Genesi Cotton, ma anche l'esistenza di qualsivoglia «recensione» a partire da un codice illustrato.

Ripensare (saggiamente) la Genesi Cotton

Dal 2009 Kessler stesso sta rivedendo le convinzioni di una vita, ammettendo che la Genesi Cotton dovette arrivare a Venezia già lacunosa, soprattutto nei primi fogli. Ne è spia il f. 2, sostituito nell'altomedioevo. Inoltre, le illustrazioni di una Cronaca universale veneziana del XIV secolo seguono da vicino quelle Cotton ma omettono l'Hexaameron. Di certo, il codice giunse lacunoso in Inghilterra nel secolo XVI, come attestano gli appunti del suo primo possessore documentato, Thomas Wakefield, e del prevosto di Eton, cui Robert Cotton nel 1611 aveva richiesto un'expertise.

Pertanto, nella cosmopolita Venezia del secolo XIII, i mosaicisti di San Marco dovettero servirsi della Genesi Cotton tanto quanto di altri modelli, provenienti da una tradizione iconografica diffusamente e variamente radicata in Occidente. In tale scenario, le affinità fra i mosaici veneziani e siciliani con gli avori di Salerno e la volta di Saint-Savin, non devono stupire.

L'hexaameron dell'antica San Pietro

Il ruolo di archetipo dei codici illustrati è messo in dubbio da altre evidenze. La più clamorosa è il ciclo dell'Antico Testamento già in San Pietro in Vaticano lungo il setto destro della navata, dalla Creazione alla chiusura del Mar Rosso. Quando nel 1605 Giacomo Grimaldi e Domenico Tasselli furono incaricati di rilevare il ciclo dipinto, le prime 12 campate dal santuario erano già state demolite. La testimonianza delle prime scene della Genesi è pertanto affidata ai rilievi del 1630 circa dell'omologo ciclo di San Paolo fuori le mura, 'copia' di quello petrino, nonché alle 'copie' di età romanica. *[Di ciò parleranno domani Chiara Paniccia, Cecilia Proverbio e Claudia Quattrocchi]*

La diffusa opinione che i cicli di San Pietro e di San Paolo risalissero alla committenza di papa Leone Magno (440-461) non convince, basandosi su labili indizi: 1) il perduto *titulus* dedicatorio del mosaico di facciata di San Pietro, finanziato dall'ex console Marianus e della moglie «con il benessere di papa Leone»; 2) un passo da un'epistola di papa Adriano a Carlo Magno, relativa ai mosaici dell'arco trionfale di San Paolo; 3) il *titulus* della ghiera dello stesso arco, che allude al restauro di mosaici voluti

da Teodosio; 4) riparazioni in San Paolo segnalate dal LP. In sostanza, si attesta l'intervento di un pontefice nel decoro e nella manutenzione di due fra le maggiori chiese di Roma. Perché mai il committente di due cicli pittorici di tale portata sarebbe stato ricordato solo per interventi occasionali sui mosaici? È ragionevole ipotizzare che Leone Magno avesse concepito due cicli narrativi quasi identici per i due maggiori santuari di Roma? Il buonsenso suggerisce un secco NO, aggiungendo che per la San Paolo «dei tre imperatori» (inizio V secolo) si dovette prendere a modello il decoro di San Pietro.

Bisogna poi riflettere sulle testimonianze di un sotto-genere letterario potenzialmente applicabile ai decori narrativi: i *Tituli historiarum*, riscritture bibliche iper-sintetiche in versi [*sulle quali domani sentiremo uno specialista, Francesco Lubian*]. Attorno al 386, a Milano, Ambrogio compose almeno 21 distici, 17 dell'AT e 4 del NT, per la basilica che porta il suo nome. Appena prima del 400, Paolino di Nola si cimentò analogamente a Cimitile per il ciclo dell'AT nella *Basilica nova* e per quello del NT della *Basilica vetus*. Negli stessi anni, Prudenzio compose i 48 tetrastici, equamente suddivisi fra AT e NT, del *Dittocheon*, componimento potenzialmente applicabile ad un decoro narrativo. In virtù di questi tre casi è difficile credere che nelle chiese patriarcali di Roma non sia comparso un ciclo narrativo prima dei particolarissimi mosaici di Santa Maria Maggiore.

Di recente Hugo Brandenburg, facendo convergere evidenze scritte e materiali, ha ridefinito la cronologia del cantiere di San Pietro: l'edificio sarebbe stato costruito fra il 320 circa e il 333, terminando e decorando per primo il transetto-santuario; posto che già alla metà del IV secolo la chiesa risultava attiva, la navata sarebbe stata dipinta negli stessi anni o poco dopo, come per altre vie proposto da Kessler. Ergo: l'hexaameron di San Pietro avrebbe preceduto di più di un secolo la più antica illustrazione miniata della Genesi, quella Cotton: e ciò non è ancora stato adeguatamente sottolineato.

Dando credito agli acquerelli Barberini (f. 23), in San Paolo e dunque in San Pietro la Creazione prima di Adamo era compattata in un'unica composizione: in alto il Creatore-logos entro il firmamento emisferico (II giorno) già riempito di stelle (IV giorno); ai suoi lati, il Sole e la Luna (IV giorno), rispettivamente sopra le personificazioni della luce (LVCEM) e dell'oscurità (TENEBRAS) entro mandorle eteree (I giorno); nel mezzo, l'Agnello sul monte, per molti un'aggiunta medievale, sopra l'abisso su cui aleggia lo spirito in forma di colomba (I giorno).

Dall'inizio del secolo XII tale formula sarebbe stata sistematicamente replicata in Italia centrale, confermando l'affidabilità degli acquerelli Barberini. Rielaborando i due venerabili modelli, come in SGPL o ad Assisi, furono aggiunti: la terra emersa (III giorno), i pesci e gli uccelli (V giorno), gli animali terrestri (VI giorno). Certo, non si può escludere che tali elementi fossero già presenti in San Pietro e/o in San Paolo, in tal caso ammettendo che nel Seicento il riquadro fosse evanescente.

Una tradizione iconografica pluralista

Sintetizzando una sequenza narrativa in un'unica e ben bilanciata composizione, la formula di San Pietro deve essere il frutto della rielaborazione di più antiche fonti visuali, nel solco di un processo di cui però non sappiamo nulla. Ciò mette in guardia una volta di più dal sovraesporre più tardi manoscritti illustrati nel ruolo di archetipi, come dallo stabilire «recensioni» sulla base di affinità sempre solo parziali.

Consultando il repertorio di quasi 200 illustrazioni dell'hexaameron raccolte nel 1979 da Johannes Zahlten, fra i secoli XI e XV, ad emergere è la prevalenza di sequenze che richiedono da 4 a 8 riquadri, spesso ripetendo il Creatore-logos in piedi sul margine sinistro della scena. Ne consegue che gli avori di Salerno e Berlino, e le Genesi di Saint-Savin, Palermo, Monreale, Anglona e Venezia non devono considerarsi eccezioni, necessariamente connesse in virtù della comune origine da un archetipo illustrato, ma piuttosto i testimoni di una tradizione stratificatasi in maniera multiforme e asistemica, e perciò non tracciabile attraverso filiazioni e gruppi di varianti. Mettiamoci il cuore in pace!

Prendiamo le storie della Creazione di Palermo e Monreale, già considerate parte della «recensione» Cotton intrecciata con fonti visuali bizantine e cassinesi. Della Genesi Cotton si è già detto. Quanto a Bisanzio, non una scena dei cicli siciliani si connette precisamente ai sei Ottateuchi superstiti. Punti di convergenza non mancano, soprattutto nella sequenza dei progenitori, meno nell'hexaameron, dove si limitano alla *Creazione primordiale* (i raggi luminosi di Palermo, qui a cfr con Vat. gr. 746, f. 19v), e alla *Creazione del firmamento e separazione delle acque* (Monreale, di nuovo a cfr con Vat. gr. 746, f. 22r). Sostanziali sono invece le dissimilarità: in particolare l'assenza nei codici bizantini (a parte i frontespizi di età paleologa di Smyrna e Firenze), del Creatore-logos a figura intera, che invece è un tratto distintivo della tradizione occidentale, ad esempio in Saint-Savin e in due codici anglosassoni illustranti la Genesi: le cosiddette parafrasi Caedmon e Aelfrich, della prima metà del secolo XI.

Passando a Montecassino, il decoro voluto da Desiderio per la chiesa maggiore del monastero (1066-1071) è scomparso senza lasciare tracce, mentre Leone Ostiense dichiara solo che Desiderio ingaggiò artisti bizantini per realizzare il mosaico absidale, rivestimenti marmorei e oggetti preziosi, e che fece dipingere la navata in vari colori e decorare l'*atrium* con storie dell'AT e del NT. In Sant'Angelo in Formis potrebbero riproporsi soluzioni di Montecassino, ma scorrendo il ciclo ad emergere è l'intenzione di rievocare la cultura artistica paleocristiana piuttosto che quella medio-bizantina.

L'hexaameron in otto scene delle placche salernitane mostra affinità con il I giorno a Monreale (il gruppo di angeli) e con il IV a Palermo (*Creazione delle sfere celesti*), ma anche rilevanti omissioni (il II giorno, la *Creazione di Adamo*) e discrepanze (il III giorno, la 'strana' *Creazione di Eva*, il *Lavoro*). L'avorio di Berlino, che a dispetto della corrente datazione al secolo XI potrebbe ben risalire al XIII (Crivello), è affine a Monreale per la personificazione dell'abisso, il Creatore sul globo, il gruppo di angeli, ma non nel resto. Non bastasse, per entrambi i manufatti eburnei permane incertezza su datazione, committenza, funzione, rapporto con Montecassino.

Il dibattuto gruppo di angeli di Monreale è condiviso non solo dagli avori di Salerno e Berlino, ma anche da alcuni codici dell'Occidente continentale: la belga bibbia di Gonderano (1084 .ca); una bibbia da Coblenza (inizio del XII); l'hexaameron di Ambrogio miniato dopo il 1145 per l'abbazia imperiale di Weissenau; l'*Hortus deliciarum* (terzo quarto del XII); le *Antichità giudaiche* da St Albans (inizio XII); la Bibbia di Lothian da Oxford (1220 .ca).

Sebbene in ciascun caso la connotazione degli angeli rimanga incerta (personificazione della luce primordiale? Angeli propriamente detti? Ma creati prima, durante o dopo il primo atto della Creazione?), la loro diffusione relativizza le soluzioni di Salerno, Berlino e Monreale, che non dovrebbero più essere considerate eccezioni interdipendenti sulla scorta di un fantomatico archetipo comune.

Roma, e il resto del mondo

Il Creatore-logos di Monreale e dell'avorio di Berlino riconducono alla tradizione schiettamente romana (come ben mostrato da Mauro della Valle nel 2002), testimoniata in San Pietro e in San Paolo, nelle relative 'copie' di età romanica e nelle Bibbie atlantiche. Ma la formula romana condensa l'hexaameron in un riquadro, mentre a Monreale e nell'avorio di Berlino si dispiega in sequenza, testimoniando un processo di ibridazione iconografica.

Alla ricerca degli anelli mancanti nei processi di trasmissione, insperato supporto proviene da una Bibbia atlantica conservata a Perugia e realizzata in Umbria all'inizio del secolo XII. Su 251 ff. solo cinque sono illustrati, a piena pagina e compattati fra 1r a 3r. La prima illustrazione sintetizza la Creazione secondo la tradizione romana: dall'alto si dispongono il Creatore entro il firmamento stellato, la colomba sull'abisso fra due angeli, la variante dei quattro fiumi del Paradiso alimentati dall'abisso, le personificazioni della luce e dell'oscurità entro dischi luminosi.

I tre fogli seguenti dettagliano la Creazione dal II al VI giorno, con la costante del Creatore sul globo. In 1v in alto egli addita una versione semplificata del globo di Palermo, evidenziando con diversi colori i tre continenti, suddivisi e circondati dalle acque inferiori e superiori. In basso, un'identica figura si rivolge a due alberi cresciuti dalla terra asciutta. In 2r in alto Sole e Luna, non personificati (come a Palermo e Monreale e nella Bibbia della Bibl Angelica), orbitano attorno alla ghiera del firmamento, mentre in basso una vasca colma di pesci e cinque volatili danno evidenza al V giorno. In 2v in alto quattro pecore fra due alberi rappresentano gli animali terrestri, in basso si passa direttamente al sorgere di Eva dal fianco di Adamo. Infine, in 3r il vescovo tra Pietro e il Battista riceve l'omaggio di una coppia di laici, verosimilmente i finanziatori del codice.

Il binione con le cinque pagine miniate fu parte del primitivo progetto, ma probabilmente fu realizzato in uno *scriptorium* di area romana, a giudicare dall'evidenza formale e dalla composizione di 1r. Dunque il contesto delle Bibbie atlantiche, fedele al repertorio romano, sembra aver lasciato spazio anche all'avanguardia sperimentale: da un lato nell'incontro fra la formula sintetica romana e quella narrativa;

dall'altro nella traduzione figurativa della più avanzata cosmologia, alla ricerca di armonia fra fede e ragione. Entrambi gli aspetti avrebbero trovato sviluppo nei mosaici siciliani, mentre il solo Creatore sul globo si è insinuato nella sequenza 'ambrosiana' di Acquanegra sul Chiese.

Genesi «ambrosiana»

Nel 1989 Carlo Bertelli ipotizzò l'esistenza di una «recensione» ambrosiana della Genesi ricostruendo un ciclo archetipo di 15 episodi, sulla base di quanto resta a Galliano, Agliate, Muralto, Carugo e nelle bibbie di Ripoll e di Roda, ma tralasciando proprio il caso di Acquanegra, che pur conosceva. Si sarebbe trattato di un ciclo dipinto in una basilica di Milano, pur se del decoro del gruppo cattedrale non si sa nulla, mentre quello di Sant'Ambrogio, stando ai *Disticha*, non fa al caso.

Caratteri identitari della Genesi «ambrosiana» sarebbero: 1) l'iniziare direttamente con la *Creazione di Adamo*, scelta radicalmente selettiva che però è già propria dei frontespizi delle bibbie caroline di Tour; 2) Adamo in piedi e animato mediante contatto fisico, piuttosto che semisdraiato e investito dal soffio vitale, ma come nella Grotta del Peccato originale e in San Marco a Venezia, due contesti agli antipodi e che non mostrano contatti con l'area ambrosiana; 3) gli episodi della *Vestizione dei progenitori* e della *Consegna degli strumenti agricoli*; 4) sei scene dedicate a Caino e Abele in cui emerge la *Voce del sangue di Abele*, per un ciclo che tuttavia è diffuso in area centro- e suditalica.

Analizzando nel dettaglio i cicli lombardi, il supposto archetipo ambrosiano si rivela un collage di scene tratte da contesti eterogenei: a parte il *Lavoro*, attestato tre volte ma con diverse articolazioni, nessun episodio ricorre più di due volte, e caso per caso le lacune non permettono di restituire l'originario sviluppo narrativo.

Riflettendo ancora sull'aspetto metodologico, ad emergere sono l'innegabile fascino ma anche i limiti del «metodo Weitzmann», e in generale dei tentativi 'positivisti' di applicare integralmente alla storia dell'arte metodi di indagine della filologia testuale. Come ben sintetizzato da Xenia Muratova per l'*Enciclopedia de l'iconographie Cretienne*, il lungo e tortuoso iter dell'iconografia della Genesi deve essersi svolto a partire da *media* visuali di natura diversa, attraverso svariati canali di trasmissione, e con continui scarti richiesti dalle condizioni del contesto, della committenza, della bottega al lavoro.