



LA RELIQUIA DEL SANGUE DI CRISTO

Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX

a cura di Glauco Maria Cantarella e Arturo Calzona



Estratto da

BONAE ARTES 2

LA RELIQUIA
DEL SANGUE DI CRISTO
Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX

a cura di

Glauco Maria Cantarella e Arturo Calzona

SCRIPTA EDIZIONI

© 2012

Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti, Mantova

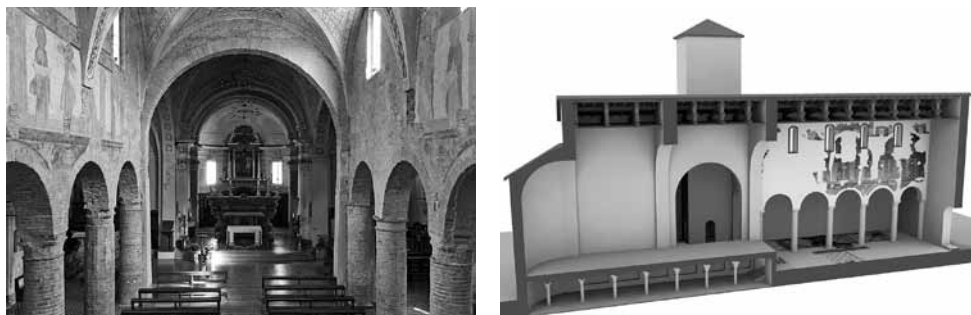
ISBN 978 88 96162 56 9

La prima fase del decoro dipinto di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese (secolo XI)

FABIO SCIREA

Acquanegra sul Chiese è un comune mantovano ai confini con le province di Brescia e Cremona, fino al 1785 nella diocesi di Brescia e successivamente confluito in quella di Mantova. Allo stato degli studi, reticenti e per lo più indirette sono le fonti scritte sull'origine e la più antica vicenda del monastero benedettino di San Tommaso. La *Cronica* di Alberto de Bezanis, abate di San Lorenzo a Cremona dal 1363, accredita per l'anno 1055 (un anno dopo la morte di papa Leone IX) una dotazione di beni da parte della contessa Adelaxia vedova del conte Ugone:¹ Potrebbe trattarsi di un contesto di fondazione, come ritenne Paul Fridolin Kher,² ma non è da escludere il rilancio o il semplice accrescimento di un cenobio già attivo. Per l'anno 1101 è attestato il coro maggiore della chiesa,³ per il 1107 una donazione di beni da parte di Matilde vedova del conte Ugo di Desenzano.⁴ Nel 1136 il monastero risulta «jure ac proprietate S.R.E.»,⁵ status confermato da successivi privilegi papali. Alla metà del secolo XV l'istituzione risulta ceduta in commenda.

Straordinaria fonte materiale del secolo XI è la chiesa abbaziale, unica testimonianza rilevante del complesso, sostanzialmente integra nella struttura laterizia a tre navate con transetto sporgente e profonda cappella absidata [fig. 1]. Sacrificando parte delle sovrastrutture barocche, i restauri condotti dal 1977 al 1990, a cura di Ilaria Toesca, rimisero pienamente in luce e consolidarono ciò che restava di un grandioso ciclo pittorico veterotestamentario, avviato nel presbiterio e proseguito in seconda fase nella navata centrale, documentando i lavori mediante riprese fotografiche a cura dell'ICCD e un ottimo contributo.⁶ Nell'ambito del PRIN 2007 «Per una nuova *Lombard Architecture*. Edizione critica e catalogo dei monumenti architettonici dei secoli XI e XII nell'Italia del Nord» (2007 STL4ZL; coordinatore nazionale: Anna Maria Segagni) è stata avviata una nuova campagna di studi guidata da Paolo Piva e condotta con l'ausilio della stratigrafia degli alzati (Andrea Breda e Dario Gallina), di fotopiani e modelli 3d (Gallina), della mappatura dell'intonaco dipinto (Silvia Bianca Tosatti e Fabio Scirea), di analisi chimiche su intonaci e pigmenti (Tosatti), di riprese fotografiche ad alta risoluzione (Scirea), di sondaggi d'archivio relativi al mosaico pavimentale (Maddalena Vaccaro): ne sono emersi elementi di novità, accennati in un contributo di Paolo Piva, cui si rimanda per l'inquadramento del monumento e la bibliografia analitica,⁷ e in procinto di



1. La chiesa abbaziale di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese, dalla controfacciata
 2. San Tommaso, restituzione 3D della primitiva configurazione interna (a cura di Dario Gallina)

confluire in un volume monografico.⁸ In questa sede si presentano alcune riflessioni sulla prima fase del decoro dipinto.

Lo spaccato del modello 3D [fig. 2] propone una restituzione sintetica (ancora incompleta) dell'edificio nella configurazione primitiva, caratterizzata dalla copertura a capriate celate da un soffitto ligneo (dipinto?), dalla torre campanaria già inscritta nel braccio di transetto sud (primo nucleo costruttivo), dalla cripta sopraelevata estesa dall'emiciclo absidale alla campata di incrocio, corrispondente al coro dei monaci. Completato lo scheletro strutturale, quanto meno del blocco presbiteriale, si dovette procedere all'intonacatura ed alla stesura del decoro dipinto, sfruttando i ponteggi ancora montati; lo si deduce dalla grossolana finitura delle cortine laterizie, inadeguate a restare a vista, almeno secondo l'estetica medievale.⁹ Fanno eccezione le ghiere dei setti di navata, in prima fase lasciate a vista con stilature di malta di cocciopesto ornate da filamenti in bianco di calce.

I più antichi lacerti dipinti sono confinati ai sottotetti delle due campate presbiteriali. Il sistema ornamentale si caratterizza per le estese campiture bianche, bordate già a ridosso del soffitto ligneo da un policromo meandro a svastiche alternate a tabelle figurate, entro cornice a bande bicrome con filo di perle,¹⁰ con i soggetti figurativi limitati agli archi di incrocio e poco altro. Partendo da est, all'angolo nord con il perduto arco absidale emerge l'estremità della banda a quadrettatura di gemme sfaccettate, già di consistenza vitrea, funzionale a bordare lateralmente lo spazio pittorico, come in San Pietro ad Agliate.¹¹ Solo la visione diretta, supportata da una potente illuminazione, lascia scorgere l'adiacente frammento di santo con libro entro arcata [fig. 3]. La campata dell'altar maggiore è separata da quella di coro dall'arco di incrocio più orientale. Sulla faccia est, di fronte all'abside, l'estradosso della volta barocca ha risparmiato al centro le ali piumate di due angeli reggi clipeo, a lato i volti di due figure entro arcate, affiancate da cupole rosse e da bande di medesima cromia con tralci fogliati [fig. 4]. Sull'altra faccia dell'arco, visibile dal coro e dalla navata, si riconoscono a sinistra l'ascensione di ELIA nel carro trainato



3. *San Tommaso, sottotetto, setto nord, a ridosso del demolito arco absidale: quadrettatura di gemme sfaccettate e frammento di santo entro arcata*

4. *San Tommaso, sottotetto, arco di incrocio est, faccia est: figure entro arcate con adiacenti cupole in scorcio*

5. *San Tommaso, sottotetto, arco di incrocio est, faccia ovest: meandro a svastiche alternate a campi figurati; ascensioni di Elia ed Enoc; Arca dell'Alleanza entro clipeo sorretto da angeli (fotopiano quotato, a cura di Dario Gallina)*

da cavalli (2Re 2,1-18), a destra quella di ENOC elevato da due angeli (Genesi 5,18-24; Siracide 44,16), al centro la parte superiore di un clipeo che include un'edicola con tettuccio a due falde [fig. 5].

Per il resto, la campata di incrocio restituisce sotto il meandro solo campiture di scialbo, inducendo il sospetto che il decoro prevedesse ulteriori figurazioni non eseguite a causa di un'improvvisa interruzione dei lavori. Lo suggerisce anche l'emergere sotto le volte di frammenti dipinti (sulle ghiera degli archi e nel semicilindro absidale) relativi alla seconda fase pittorica, condotta a distanza di tempo da tutt'altra bottega ed estesa all'intera navata centrale (comportando il riposizionamento più in alto delle monofore del cleristorio e l'occlusione di quella in controfacciata), in parallelo alla stesura dei mosaici pavimentali. Se la faccia ovest dell'arco di incrocio ovest fu riservata ai Progenitori, sui setti di navata furono dispiegate figure stanti su due registri a rappresentare i Libri dell'Antico Testamento (come nelle Bibbie Atlantiche):¹² dodici sotto e nove o dieci sopra, per lato, per un totale (compresa la Genesi dell'arco) di quarantatré o quarantacinque, computi entrambi plausibili per via dell'oscillante posizione dei Libri deuterocanonici. Un terzo registro fu ricavato fra le arcate e ospita storie di San Gerolamo a nord e di Balaam e l'asina a sud. Concluse il cantiere l'articolato Giudizio Finale in controfacciata.

Pur tenendo conto della perdita delle finiture, ancora si impone la potente e sintetica espressività della bottega di prima fase, che si avvale della battitura dei fili per impostare la composizione, della quadrettatura per costruire i meandri e del compasso per tracciare le aureole. Facendo quasi a meno del disegno e sfruttando con consumata perizia le possibilità della pittura a calce, le figure furono ricavate dall'accostamento di masse di colore puro, limitandosi a bianco, rosso,

6. *Enoc e un angelo*7. *Arco di incrocio est, faccia ovest, meandro, volto del mezzobusto entro tabella*

giallo e verde, con l'aggiunta di pigmenti più preziosi per finiture o elementi di spicco [figg. 6-8]. Si tratta di una pratica radicata nella tradizione altomedievale, il cui arcaismo emerge anche a confronto con i pur precoci decori del setto nord della navata di San Vincenzo a Galliano e dei sottotetti di Sant'Orso ad Aosta, entrambi non successivi al secondo quarto del secolo XI, mentre le affinità crescono con i calligrafici apostoli di San Tommaso a Briga Novarese [fig. 9].¹³ Il meandro a svastiche offre una delle migliori prove di tale declinazione di origine e diffusione norditalica, trovando riscontro nel sottotetto di San Calocero a Civate e sull'arco presbiteriale dell'antica pieve di Almenno San Salvatore (Bergamo).¹⁴ L'intonaco della banda di coronamento del meandro di Acquanegra, con gemme e perle in quinconce su fondo bianco, in corrispondenza degli archi di incrocio risvoltava sulle travi (poi rimosse), oltre le quali il muro è privo di finitura: ciò attesta la primitiva posa del soffitto ligneo a celare le capriate, come in altri casi analogamente documentati per 'sottrazione' (le stesse San Calocero a Civate e pieve di Almenno, San Vincenzo a Galliano). Non è dato sapere se e come fossero dipinti tali soffitti, di cui resta un solo esempio affine per cronologia e cultura: quello di San Martino a Zillis (Grigioni), datato 1114 dalla dendrocronologia e ornato da centocinquatré pannelli di tema cristologico e zoomorfo.¹⁵

La comprensione del primitivo programma iconografico dell'area presbiteriale di San Tommaso è gravata dalla perdita del decoro absidale, eccetto parte dell'ornamentazione dello zoccolo, di seconda fase e nascosta dal coro ligneo. La semiconca difficilmente sfuggiva alla logica della *Maiestas Domini*, ma ignota è la primitiva articolazione, che avrebbe fornito linee interpretative sulla base degli elementi caratterizzanti: Cristo in piedi sul modello dei Santi Cosma e Damiano e di Santa



8. *Elia, a luce radente*

9. *Briga Novarese, San Tommaso, abside, san Pietro*

Prassede a Roma, poi di San Vincenzo a Galliano,¹⁶ oppure in trono fra i viventi, in presenza di angeli e/o della *deesis* e/o di uno o più apostoli/profeti.

Nelle due figure entro arcate della faccia est dell'arco si è proposto di riconoscere Pietro e Paolo,¹⁷ per un riferimento romano giustificato dalla dipendenza del monastero dalla Santa Sede (pur attestata dopo l'esecuzione dei dipinti), ma anche dal configurarsi di un triangolo visivo di legittimazione gerarchica: da Cristo della semiconca ai due apostoli e da lì al vertice basso coincidente con il celebrante all'altare maggiore. Tuttavia i dettagli della rappresentazione contrastano con l'iconografia dei principi degli apostoli. Entrambi i volti sono privi di aureola, ben marcata dal compasso sulla faccia opposta dell'arco e nel frammento di santo a ridosso del demolito arco absidale. Il volto del presunto Pietro non ha nulla della sua codificata fisionomia, mostrando un viso magro e corti capelli castani. La figura di destra ha la barba scura e appuntita di Paolo ma non la sua calvizie, e le braccia levate paiono più consone ad un orante. Pare così improbabile tanto l'identificazione con Pietro e Paolo quanto la santità delle due figure, che potrebbero appartenere all'Antico Testamento, con le cupole a suggerire un contesto urbano. L'estrema



10. Colonia, Sankt Maria Lyiskirchen, volta occidentale, vela nord:
 assunzioni in cielo di Elia nel carro e di Enoc preso per mano dal Signore

11. Xanten (Renania settentrionale-Vestfalia), Stiftsimmunität, Dionysiuskapelle, nicchia sudest: assunzioni di Elia ed Enoc secondo Apocalisse 11,12. Decoro dipinto riscoperto nel 1923 e andato perduto nel 1945 (da W. Bader 1978)

frammentarietà del decoro della campata, che poteva includere altre figure sulle pareti nord e sud, non permette di spingersi oltre. La simultanea raffigurazione delle ascensioni dei profeti Elia¹⁸ ed Enoc,¹⁹ avvenute l'una *ante Legem* l'altra *sub Lege*, è iconografia poco frequente, di cui la pittura monumentale non pare conservare esempi precedenti quello di Acquanegra. L'arco absidale di San Vincenzo a Galliano reca a sinistra Elia sul carro, ma il corrispettivo opposto, un giovane dalla chioma cortissima e con le braccia protese verso la mano divina, dovrebbe identificarsi con Eliseo o al limite con Mosè. Analogamente, sull'arco absidale di San Silvestro a Tivoli, dipinto a cavallo dei secoli XII e XIII ma presumibile riflesso di antichi modelli romani, ad Elia sul carro che getta il mantello a Eliseo corrisponde il sacerdote Melchisedec.²⁰ Nella vela nord della volta occidentale di Sankt Maria Lyiskirchen a Colonia,²¹ il cui decoro dipinto si data attorno alla metà del secolo XIII, HELIAS nel carro ascende al cielo lasciando il mantello ad Eliseo, che regge un filatterio con scritto PATER MI CURRUS ISRAEL (2Re, 13,14); l'adiacente Enoc è sollevato dalla mano del Signore che spunta da una fascia iridata, che circonda il mezzobusto di Michele con la stadera [fig. 10]. In scultura, la coppia Elia/Enoc della cattedrale di Modena²² è databile fra il 1099 e l'inizio del secolo successivo, a seguire quelle del protiro sud della cattedrale di Piacenza,²³ delle cattedrali di Cremona²⁴ e di Fidenza;²⁵ e se in quest'ultimo caso ad Elia rapito sul carro fa riscontro Enoc in trono fra fronde paradisiache, negli altri i profeti hanno i piedi ben piantati a terra.



12. *San Tommaso, Arco di incrocio est, faccia ovest, l'Arca dell'Alleanza*

Visti dalla navata o dal coro dei monaci, i due profeti sormontavano la teofania cristologica absidale, aprendosi alle innumerevoli allusioni simboliche ed esegetiche loro attribuibili, selezionate con scrupolo da Maria Magdalena Witte.²⁶ Secondo i maggiori commentatori l'ascensione di entrambi, senza aver conosciuto la morte, prefigura l'ascensione di Cristo,²⁷ come illustrato con chiarezza didascalica nell'altare di Klosterneuburg.²⁸ Se l'ascensione di Cristo è di per sé allusione alla sua seconda venuta (Atti 1,11 e relativa esegesi),²⁹ così una cospicua tradizione apocalittica, apocrifa ed esegetico-letteraria,³⁰ ritiene che Elia ed Enoc alla fine dei tempi lasceranno il paradiso terrestre³¹ per tornare a profetizzare sulla terra, trovando appoggio neotestamentario in Giuda 14-15,³² e dando un nome ai due «testimoni» di Apocalisse 11,3-12. Inviati a profetizzare per milleduecentosessanta giorni, i «testimoni» saranno poi uccisi dalla «bestia che sale dall'abisso», restando cadaveri sulla piazza della città «dove anche il loro Signore fu crocifisso» per tre giorni e mezzo, fra la gioia del popolo, per poi riprendere vita e salire al cielo in un nube.

Già l'Apocalisse copta di Elia, prodotto del giudaismo egiziano a conoscenza delle correnti cristiane e databile prima del 115 d.C., entrando in competizione con l'Apocalisse canonica (compilata fra 70 e 100 d.C.) identifica i «testimoni» in Elia ed Enoc.³³ In verità l'esegesi patristica non trova accordo in tal senso (letterale), perché se il potere di trattenere la pioggia è attribuito di Elia, quello di volgere le acque in sangue sembra alludere a Mosè.³⁴ Nessun dubbio informa invece il com-

mento 'gregoriano' di Bruno di Segni,³⁵ ma soprattutto (per quanto attiene alla storia dell'arte) la tradizione iconografica del commento di Beatus,³⁶ le illustrazioni dei manoscritti di Valenciennes (Bibliothèque Municipale, ms. 99, f. 22r)³⁷ e Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. lat. 1132, f. 15v),³⁸ il perduto decoro della Dionysiuskapelle di Xanten (Renania settentrionale-Vestfalia), piano inferiore della cappella doppia intersecata dall'accesso monumentale alla Stiftsimunität (l'area che include la canonica e la chiesa cattedrale). Nel 1923, abbattendo un muro di tamponamento, nella parete sud della metà est della Dionysiuskapelle tornò alla luce una nicchia a emiciclo in spessore di muro, coinvolta nel bombardamento del 1945 ma già recante un decoro dipinto di cui restano fotografie [fig. 11] e acquerelli.³⁹ Nella semiconca un angelo in volo reggeva un filatterio con ASCENDITE HVC (Apocalisse 11,12), rivolto ai sottostanti ELIAS in piedi e all'adiacente ENOCH inginocchiato, sormontati dalle parole VOCE VOCANTE PIA TRANSIERUNT MORTIS AMARITUDINEM. Un albero (della Vita?) li divideva da tre figure concitate, a loro volta sormontate dalle parole HOS TIMOR AVDITA COMMovit VOCE SUPERNA. a quanto pare la struttura (poi ricostruita) risaliva al nono decennio del secolo XI, cronologia che ben corrisponde ai caratteri formali delle figure.

Profetizzando e lottando con la «bestia che sale dall'abisso» a preludio dello squillo della settima tromba, che schiude l'adorazione dei vegliardi alla fine dei tempi (11,15-18),⁴⁰ i «testimoni» assumono valenze parusiache⁴¹ che tuttavia la tradizione iconografica trascura: nessun giudizio finale li include, ad eccezione di quello basato su Apocalisse 21 e 22 di St. Pierre a Fleury, commissionato dall'abate Gauzlin all'inizio del secolo XI ma restituibile con qualche dubbio solo mediante i *tituli*.⁴² Tornando ad Elia ed Enoc di Acquanegra, che fossero identificabili anche con i «testimoni» è suggerito dal clipeo sostenuto dagli angeli, in cui già Ilaria Toesca riconosceva l'Arca dell'Alleanza [fig. 12].⁴³ La semplice forma a cassetta con tettuccio a spioventi ricorre anche a Novara, Saint-Savin (portico) ed Anagni (volte decima e undicesima), seguendo una delle quattro principali tradizioni rappresentative.⁴⁴ L'Arca compare nel «tempio del Dio, quello del cielo» dopo l'adorazione parusiaca dei vegliardi, a chiusura del capitolo 11. Tuttavia la moderna suddivisione in capitoli risale alla prima metà del secolo XIII, e l'unanimità dei commentatori riconosce nell'apparizione dell'Arca una netta cesura di ricapitolazione *a principio*, *a nativitate*, da legare alla successiva visione della Donna e del drago (capitolo 12) e risolutamente priva di valenze parusiache.⁴⁵ Complica le cose la tradizione iconografica, che ammette più linee interpretative: se a Novara, a Saint-Savin e nei manoscritti di Bamberg (Staatsbibliothek, ms. Bibl. 140, f. 29v) e Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8865, f. 39r) l'Arca appare nella visione della Donna e del drago, nelle illustrazioni del commento di Beatus (pur allineato alla ricapitolazione *a principio*) è associata alla «bestia che sale dall'abisso» (11,7), ad esempio nel manoscritto di New York (Pierpont Morgan Library, ms. 644, f. 156v),⁴⁶ mentre in quelli di Treviri (Stadtbibliothek, ms. 31, f. 36r)⁴⁷ e Cambrai (Bibliothèque Municipale, ms. 386) e nel Giudizio di Saint Pierre a Fleury l'Arca si lega alla adorazione dei vegliardi (11,15-18).

Alla luce di tali orientamenti, è lecito chiedersi quale connotazione assumesse

la rappresentazione nell'arco di incrocio di San Tommaso, fra 'figura' della Chiesa presente e allusione alla fine dei tempi. Diversi fattori giocano a favore della prima possibilità. L'arco si trova nella parte orientale della chiesa, sopra il coro monastico, in un punto dello spazio liturgico di norma esente da allusioni parusiache.⁴⁸ Riconoscendo nel programma pittorico della chiesa una concezione unitaria, pur se realizzata a distanza di tempo da due diverse botteghe, le valenze parusiache si polarizzano nel suo luogo naturale, il Giudizio Finale di controfacciata, all'estremità ovest dell'edificio.⁴⁹ Inoltre, all'associazione dell'Arca con i due profeti/«testimoni» in ascensione calza in pieno l'esegesi di Ambrogio Autperto al passo 11,9, già posta all'attenzione da Yves Christe:⁵⁰

Haec locutio ad initium fidei recurrit, et recapitulata redemptoris corporea natiuitate, actus corporis eius quod est Ecclesia, conflictusque quod aduersus antiquum hostem agit, aliis diversisque figuris intexit. Quid enim hoc loco aliud per Dei templum, nisi dominum intellegimus Iesum Christum? bene apertum, et non clausum, cernitur templum, quia videlicet Dei Filius manifeste in carne natus, veraciter in carne passus, mirabiliter in carne suscitatus, potenter in carne ad caelos elevatus perhibetur.⁵¹

Il Tempio celeste aperto custodisce l'Arca come l'edificio della chiesa custodisce l'altare della celebrazione eucaristica, l'Arca della nuova Alleanza. L'insistenza sull'incarnazione trova eco nelle ascensioni 'nella carne' di Elia ed Enoc, 'figure' dell'ascensione di Cristo e, in quanto «testimoni», anche della sua resurrezione, oltre che allusione al desiderio di elevazione spirituale dei monaci durante gli uffici.⁵²

NOTE

Le illustrazioni, ove non indicato, sono dell'autore.

¹ ALBERTI DE BEZANIS *Abbatis S. Laurentii Cremonensis Cronica pontificum et imperatorum*, edidit O. Holder-Egger, MGH SS rer. Germ. III, Hannoverae et Lipsiae, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1908, p. 13, vv. 11-15: «Anno Domini M^oLV, indictione VII, octavo Kall. Septembr. Comitissa Adelaxia, uxor condam Ugonis comitis, monasterium sancti Thome de Aquanigra diocesis Brixienensis de suis propriis bonis dotavit, anno imperii dicti domini Henrici inperatoris VII». Tuttavia il 1055 corrisponde all'indizione VIII, e il VII anno di Enrico imperatore al 1053.

² P.F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum. Italia Pontificia sive repertorium privilegiorum et litterarum a romanis pontificibus ante annum MCLXXXVIII*, VI, Liguria sive Provincia Mediolanensis, I, Lombardia, Berolini, apud Weidmannos, 1913, pp. 354-355.

³ B. BONELLI, *Notizie storico-critiche intorno a B. M. Adelpreto vescovo, e comprotettore della Chiesa di Trento*, Trento, Gianbattista Monaumi Stampator Vescovile, 1761, II, doc. XIV, pp. 373-374; G.B. CASNIGHI, *Raccolta di memorie e documenti riguardanti i tre paesi di Acquanegra, Barbasso e Medole nel mantovano*, Brescia, Tip. Bendiscioli, 1860 (rist. anast. a cura di M. Paganella, Mantova, Editoriale Sometti, 2001), doc. XII, pp. 272-273.

⁴ F. ODORICI, *Storie Bresciane dai Primi Tempi Sino all'età Nostra*, Brescia, Pietro di Lor. Gilberti Tipografo-Librajo, 1856, V, doc. XXIII, pp. 84-85.

⁵ P.F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum* cit., p. 355.

⁶ I. TOESCA, *Notizie sugli affreschi medioevali della chiesa di S. Tommaso ad Acquanegra sul Chiese*, in «Benedictina», XXXIV (1987), pp. 436-449, riedito con una nota supplementare in «Civiltà Mantovana», n.s., XXVII (1990), pp. 1-38. Appendice a tale contributo è: EAD., *I libri della parrocchiale di Acquanegra*, in «Il Sedicesimo. Bollettino della Biblioteca Comunale di Acquanegra sul Chiese», marzo 1990, pp. 5-6.

⁷ P. PIVA, *La chiesa abbaziale di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese, in Lombardia Romanica, I, I grandi cantieri*, a cura di R. Cassanelli e P. Piva, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 241-254, 281.

⁸ *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, a cura di P. Piva e F. Scirea, in preparazione.

⁹ Sulla questione illuminanti sono gli studi di Hans Peter e Beate Autenrieth, fra cui: H.P. AUTENRIETH, *Il colore dell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligermo. Il Duomo di Modena*, Catalogo della mostra (Modena-Nonantola, 1984), Modena, Edizioni Panini, 1985, pp. 241-263; ID., *Aspetti della policromia in Lombardia e a Pavia*, in *Il colore a Pavia*, Atti del Convegno di Italia Nostra (Pavia 1984), in «Annali di Storia Pavese», XIV-XV (1987), pp. 15-34; H.P. e B. AUTENRIETH, *Struttura, policromia e pittura murale nel Duomo di Cremona medioevale*, in «Cremona. Rassegna della Camera di Commercio», XVIII (1988/2), pp. 25-35.

¹⁰ F. SCIREA, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano, Jaca Book, 2012, pp. 92-93, 171.

¹¹ Ivi, pp. 129-130.

¹² *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino, 11 luglio-11 ottobre 2000; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, settembre 2000-gennaio 2001), a cura di M. Maniaci e G. Orofino, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2000.

¹³ C. SEGRE MONTEL, *La pittura monumentale, in Piemonte romanico*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 1994 («Arte in Piemonte», 8), pp. 257-284: 266.

¹⁴ F. SCIREA, *Pittura ornamentale* cit., pp. XXIX-XXXII, 16-17, 76-77.

¹⁵ M.A. NAY, *San Martino a Zillis. Canton Grigioni*, Berna, Società di Storia dell'arte in Svizzera SSAS, 2008 («Guide ai monumenti svizzeri SSAS»).

¹⁶ Da ultimo: M. ROSSI, *Committenze episcopali milanesi nella cultura figurativa tra X e XI secolo: esempi, ipotesi, problemi*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2011 («I Convegni di Parma», 13), pp. 339-351: 349.

¹⁷ P. PIVA, *La chiesa abbaziale di San Tommaso* cit., p. 253.

¹⁸ E. LUCCHESI PALLI, *Elias, Enoch und Elias*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, I, *Allgemeine Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1994, coll. 607-613, 645.

¹⁹ N. GRAY, *Enoch*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, I, *Allgemeine Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1994, col. 645.

²⁰ S. ROMANO, *San Silvestro e altri monumenti romani di Tivoli*, in E. PARLATO - S. ROMANO, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 227-232, 339. M. ANGEBEN, *Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», LIV (2011), pp. 113-142: 133-135.

²¹ R. KROMBOLZ, *Köln: Santa Maria Lyskirchen*, Köln, Bachem, 1992.

²² C. FRUGONI, *Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata*, in *Lanfranco e Wiligermo. Il Duomo di Modena* cit., pp. 422-431: 422.

²³ F. GANDOLFO, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, a cura di A.M. Romanini, Ferrara, Corbo Edizioni, 1985, II, pp. 516-559: 519-521.

²⁴ P. PIVA, *Architettura, 'complementi' figurativi, spazio liturgico (secoli IV/V)*, in *Storia di Cremona. Dall'Alto Medioevo all'Età Comunale*, a cura di G. Andenna, Cremona, Comune di Cremona-Bolis Edizioni, 2004, pp. 364-445: 413-414.

²⁵ K. YOSHIE, *Storia di una cattedrale. Il Duomo di San Donnino a Fidenza. Il cantiere medioevale, le trasformazioni, i restauri*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

²⁶ M.M. WITTE, *Elias und Henoch als Exempel, typologische Figuren und apokalyptische Zeugen. Zu Verbindungen von Literatur und Theologie im Mittelalter*, Frankfurt am Main-Bern-New York, Verlag Peter Lang, 1987 («Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung», 22).

²⁷ Ivi, pp. 136-148.

²⁸ H. BUSCHHAUSEN, *The Theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, in *The Year 1200: A Symposium*, introduction by J. Hoffeld, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975, pp. 119-137: 123.

²⁹ Ad esempio: HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Elucidarium sive dialogus de summa totius christianae theologiae*, in PL CLXXII, Paris, Lutetia, 1854, col. 1165: «[...] ita Christus in ea forma qua ascendit, cum ordinibus omnibus angelorum, ad iudicium veniet angeli crucem eius ferentes praeibunt».

³⁰ Apocalittica giudaica: *Libro di Enoc; Apocalisse di Elia; Apocalisse di Paolo*. E. LUPIERI, *Introduzione*, in *L'Apocalisse di Giovanni*, a cura di E. Lupieri, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 2005, pp. XVII-LXVII. Apocrifi neotestamentari: *Vangelo dello pseudo-Matteo*, VII, 2; *Storia di Giuseppe il falegname*, XXXI, 9-10, XXXII, 1-2; *Vangelo di Nicodemo*, I, *Atti di Pilato*, XV, 1, XVI, 7; *Vangelo di Nicodemo*, II, *Discesa all'Inferno*, IX (XXV), I; *Libro di Giovanni evangelista*, 9. *I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, Einaudi, 1990, pp. 74, 246-248, 320, 325, 357, 575-576. Esegesi: R. SAVIGNI, *Il commentario di Aimone all'Apocalisse*, in *L'Apocalisse nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale, Università degli Studi di Milano e Sismel (Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009), a cura di R.E. Guglielmetti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 207-266: 252-255. Letteratura apocalittica: C. CAZANAVE, *Hénoch et Elie: «et c'est la fin des temps pour quoi ils sont ensemble...»*, in *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, Aix-en-Provence, CUERMA, 1993 («Senefiance», 33), pp. 125-143.

³¹ Dove figurano a volte quali custodi della soglia d'ingresso, altre quali semplici abitatori: A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, a cura di C. Allasia, W. Meliga, introduzione di M. Guglielminetti, saggi critici di E. Artifoni, C. Allasia, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 66-71, 85, 99, 105-106, 112-115.

³² «Prophetavit autem et his septimus ab Adam Enoc dicens ecce venit Dominus in sanctis milibus suis facere iudicium contra omnes et arguere omnes impios de omnibus operibus impietatis eorum quibus impie egerunt et de omnibus duris quae locuti sunt contra eum peccatores impii».

³³ E. LUPIERI, *Introduzione* cit., pp. XLI-XLII, LXVI-LXVII.

³⁴ *L'Apocalisse di Giovanni*, a cura di E. Lupieri, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 2005, pp. 177-180. M.M. WITTE, *Elias und Henoch als Exempel* cit., pp. 186-196. E. MÉGIER, *Il senso letterale dell'Apocalisse: negazione e affermazione*, in *alcuni commentari latini del Medioevo monastico*, da Beda il Venerabile a Ruperto di Deutz, in *L'Apocalisse nel Medioevo* cit., pp. 133-179: 160, 163.

³⁵ E. MÉGIER, *Il senso letterale dell'Apocalisse* cit., pp. 150, 161.

³⁶ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14.1, f. 107r (ca. 930-950); Girona, Museu de la Catedral, ms. 7, f. 164r (975); Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 33, f. 154r (XI secolo); Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8878, f. 155r (XI secolo); Burgo de Osma, Museu de la Catedral, ms. 1, f. 114r (1086); Paris, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. lat. 1366, f. 98v (secoli XII-XIII); Madrid, Museo Arqueológico Nacional, ms. 2, ff. 20, 28r (secoli XII-XIII). G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, V, *Die Apokalypse des Johannes*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1991, *Textteil*, pp. 85-86, *Bildteil*, figg. 345-346, 349-353, 356.

³⁷ Ivi, *Bildteil*, fig. 364; manoscritto completo:

<http://bookline03.valenciennes.fr/bib/common/viewer/tifmpages.asp?titre=ms+99&file=ms0099%2etif> (febbraio 2012).

³⁸ P.K. KLEIN, *Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age (IX-XIII s.)*, in *L'Apocalypse de Jean. Tradition exégétiques et iconographiques. III-III^e siècle*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt (Genève, 29 février-3 mars 1976), Genève, Librairie Droz, 1979, pp. 135-186: 165, fig. 13.

³⁹ H. SCHNITZLER, *Zum Spätstil der ottonischen Kölner Malerei*, in *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, hrsg. von E.J. Beer, P. Hofer und L. Mojon, Basel-Stuttgart, Birkhaverlag, 1961, pp. 207-222: 212-219. W. BADER, *Der Dom zu Xanten*, Kevelaer, Verlag Butzon & Bercker, 1978 («Xantener Domblätter», 8), pp. 117-126.

⁴⁰ Y. CHRISTE, *Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques*, in *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. III-III^e siècle*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt (Genève, 29 février-3 mars 1976), Genève, Librairie Droz, 1979, pp. 109-133: 123-125. ID., *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996, p. 30.

⁴¹ G. SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst* cit., *Textteil*, p. 52.

⁴² Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean* cit., pp. 120-122. ID., *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*,

ed. it. a cura di M.G. Balzarini, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 56-57.

⁴³ I. TOESCA, *Notizie sugli affreschi medioevali* cit., p. 15; poi P. PIVA, *La chiesa abbaziale di San Tommaso* cit., pp. 252-253.

⁴⁴ G. SED-RAJNA, *Arca dell'Alleanza*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, II, pp. 262-266.

⁴⁵ Y. CHRISTE, *Traditions littéraires et iconographiques* cit., p. 125; ID., *L'Apocalypse de Jean* cit., pp. 109-110. G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst* cit., *Textteil*, p. 53; *Bildteil*, p. 94.

⁴⁶ Ivi, *Bildteil*, e fig. 360.

⁴⁷ Ivi, *Bildteil*, e fig. 363.

⁴⁸ P.K. KLEIN, *Entre Paradis présent et Jugement dernier: Les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge*, in *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Actes du Colloque international du CNRS (Auxerre, 17-20 juin 1990), éd. par Ch. Sapin, Paris, Éditions du CTHS, 2002, pp. 464-483.

⁴⁹ Sul valore semantico e liturgico dei punti cardinali all'interno dell'aula di culto: J. BASCHET, *L'enfer en son lieu: rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace cultuel*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 551-563; P.K. KLEIN, *L'emplacement du Jugement dernier et de la Seconde parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge*, in *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5^{ème} séminaire international d'art mural (Abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, 16-18 septembre 1992), Saint-Savin-Sur-Gartempe, Centre international d'art mural, 1993, pp. 89-101.

⁵⁰ Y. CHRISTE, *L'apocalypse de Jean* cit., p. 110.

⁵¹ AMBROSII AUTEPERTI *opera. Expositionis in Apocalypsin*, edidit R. Weber, in CCCM, XXVII, Turnholti, Brepols, 1975, p. 441.

⁵² P. PIVA, *La chiesa abbaziale di San Tommaso* cit., p. 253.