

FOREWORD

HERBERT L. KESSLER

For nearly half a century, the impact on the visual arts of the Church reform associated with Pope Gregory VII (r. 1073-1085) has been a major subject of study¹. Montecassino, Rome, and Farfa are the primary focuses, but northern Italy and areas beyond – including Germany and France – are also implicated². With the publication of this book, the Lombard church of San Tommaso at Acquanegra now assumes an important place in the on-going discussion. Even though the early twelfth-century decorations in the eleventh-century aisled basilica are only modestly and sporadically preserved, the monastic church some one hundred kilometers southeast of Milan is now well understood and its relationship to local practice and broader artistic networks is made secure by the meticulous examination of historical documents, republished in this volume, the precise analysis of what remains, and the examination of objects originating in Acquanegra conserved today in Oxford and Florence. Building on Ilaria Toesca's prescient introduction of the church a quarter of a century ago, the expert treatments of architecture, iconography, style, painting and mosaic technique, methods of construction, and information culled from sparse written and

artistic sources situate San Tommaso both within broader Gregorian Reform developments and in its own locale.

We learn that Abbot Peter (ca. 1101-1130) transformed a church that had already been standing on the site around the middle of the eleventh century by raising the central nave to allow more light in, by adding figural decorations on the additional space the remodeling provided, and by covering the floor with mosaics. The undertaking is, itself, meaningful. Not only does the refitting and upgrading bear on the Abbot's own ambitions and the intentions of the enigmatic patrons, Adelaxia and Hugo, but they seem also to have been an aspect of Gregorian Reform culture more generally. A short time before San Tommaso was completed, for instance, walls were constructed between the pillars of the fourth-century basilica of San Clemente in Rome to reconfigure the earlier space and, most significant, to accommodate the famous series of frescoes, still preserved in situ, that have served as keystones of Gregorian Reform art³. Paintings, discernable in an under-layer on the apsidal arch and through a few analysis probes on the nave walls, in Santa Maria Immacolata at Ceri just north of Rome, were covered over at the turn of the twelfth century, very soon

¹ The great pioneers are Herbert Bloch (1986) and Hélène Toubert (1990). More recent discussions include: KESSLER 2007; WICKHAM 2013; RICCIONI 2011. The Gregorian Reform served as the governing structure and title of Serena Romano's volume IV of the corpus *La pittura medievale a Roma* (ROMANO 2006).

² For example, Berzé-la-Ville in Burgundy; see PALAZZO 1988 and RUSSO 2000.

³ TOUBERT 1990, pp. 193-310; ROMANO 2006, pp. 129-150.

after the initial project was accomplished⁴. Rebuilding and redecorating were, it seems, themselves signs of the Reform.

Although the studies of technique and imagery indicate that progress toward completing the renovations was interrupted, with consequent changes in certain features, the raising of the nave and addition of windows in early twelfth-century Acquanegra, the introduction of frescoes in the presbytery, crossing, nave walls and counter-façade, and the paving appears to have followed a unified plan. The overall scheme with a depiction of the story of Adam and Eve near the presbytery and the Last Judgment on the western wall looked to Rome; the system formulated during the eleventh century (possibly first at Benedictine Montecassino) drew on the fourth/fifth-century basilicas of Old St. Peter's and St. Paul's Outside the Walls⁵, augmented with a Last Judgment on the counter-façade, perhaps first introduced in San Giovanni Laterano. Ceri offers an early witness of this Roman type and also such specific parallels as the anthropomorphic Creator in the Genesis sequence, ranks of full-length figures (one displaying an inscription on a phylactery), and a Last Judgment comprehending the ranks of angels above a register of seated Apostles. The meander running beneath the rafters can be traced back to the earliest basilicas, too, and the tablets inside it inhabited by angels and men are found in such later variants as San Giovanni a Porta Latina in Rome, which also conforms to the Gregorian Revival system of decorations⁶.

Unlike Santa Maria Immacolata and San Giovanni a Porta Latina, San Tommaso's decorative scheme does not evoke a single set of models that evoke the Early Christian churches. Instead, it amalgamates diverse sources and puts them to use in an original way. The scene of the Ascension of Elijah, for instance, though carved in relief on the fifth-century wood doors of Santa Sabina⁷,

is absent from the Roman church programs. Roman churches, it is true, were also experimenting in ways that parallel what can be discerned in San Tommaso. The contemporary Cappella di San Sebastiano beneath the Scala Santa at the Lateran⁸, for instance, displays a similar heterogeneity in its assembly of a reduced version of the Creation sequence, prophets (including some, Hosea for instance, displaying inscribed phylacteries), saints, and other narratives. And in Umbria, the slightly later transept decorations in San Paolo inter Vineas (Spoleto) also juxtapose a cutting from the story of Adam and Eve based on the Roman basilicas to the Last Judgment⁹. What is more, a similar diversity characterized the *Bibbie atlantiche* from the very beginning in the eleventh century; they always begin with the story of Adam and Eve and also integrate standing prophets; but they variously include other subjects, such as the Death of Moses, David Leading the Ark of the Covenant into Jerusalem, or David Composing the Psalms¹⁰.

Trying to identify a single model for San Tommaso not only proves impossible, but also misses the point; the incorporation of widespread and recognizable Roman imagery is only one component. For one thing, it had already become the koine of church decoration; and, indeed, Acquanegra finds close comparisons outside the Eternal City. The dead man rising from a sarcophagus in the uppermost register, for instance, is found also in Sant'Angelo in Formis (not far in time and place from Desiderius' Montecassino) and the Duomo at Torcello¹¹. And it had already penetrated Lombardy, for example, in the Last Judgment of San Michele (Oleggio). What is more, San Tommaso presents a number of features for which no close comparisons can be adduced, among them, Balaam and the Ass and the Jerome narrative, which seem to have been included specifically to teach lessons in the monastic context. Acquanegra's overall pluralism and the elusive-

⁴ ZCHOMELIDSE 1996.

⁵ KESSLER 2002a.

⁶ ROMANO 2006, pp. 348-371.

⁷ JEREMIAS 1980, pp. 40-46.

⁸ ROMANO 2006, pp. 224-232.

⁹ KESSLER 2002f.

¹⁰ MANIACI, OROFINO 2000; YAWN 2011.

¹¹ PACE 2006.

ness of identifiable sources may also have been part of the concerted artistic agenda. The heterogeneity inserts San Tommaso, not into any single lineage, not even into the network aligned with the venerable Roman basilicas, but rather figures the Lombard church as an embodiment of a universal Church. In this way, San Tommaso anticipates the strategy deployed at the end of the next century at San Francesco at Assisi¹².

Moreover, in San Tommaso individual components (some traceable to Rome) and even the overall narrative structure are transformed and function in a distinct way. Whatever the particular iconographic sources may have been of the depiction of Elijah and Enoch flanking the Ark, the juxtaposition of the Covenant to Angels Bearing Christ in a clypeus is as inventive as the theology is profound. The underlying concept that Christ's sacrifice replaced God's alliance with the Jews goes back all the way to the Epistle to Hebrews (9-10) and was a theme from the beginning of Christian art¹³; but the representation in Acquanegra evokes contemporary developments, specifically those introduced by Bruno of Segni (1045-1123), a Gregorian Reform theologian mentioned by several contributors to this volume. Bruno likened the Ark of the Covenant to the Christian church and compared those who attempt to bear it without the authority of Peter, Paul, and other saints to heretics (The battle against heresy is an underpinning of the fresco decoration in San Tommaso)¹⁴. Extending the comparison, Bruno argued that the Ark in the Jerusalem Temple attended by richly-vested priests provided an authoritative precedent for church dec-

oration in general, albeit with a difference, namely, that the Old Testament precedents had to be deciphered through a Christian reading. Thus, Bruno interpreted Aaron's breastplate, the *rationale* made of gold and set with twelve gems (Ex 28, 15-30), as an eschatological and ecclesiological type, that conveyed Christian meaning in both its form and its materials:

The bishop should always look at the *rationale*, he should read in the book of his heart, he should see how it is called; it is a great wisdom, helping many to know its name. This book alone suffices, if there might be someone who understands that which is signified through himself and in himself. [...] Thus all those seeking wisdom approach the breast of the bishop and the ornament placed upon it, and it does not suffice to see only its beauty; they ought to ask about each aspect of it, why those colors, why the gold, why those stones, what does the rest signify?¹⁵.

Indeed, like a book to which he compared it, Bruno of Segni argued that church decoration had to be «authenticated by the teaching of the Gospels and apostolic doctrine»¹⁶; but, like Scripture, itself, the overt references also had to manifest latent significance¹⁷. Indeed, the process of finding the hidden message beneath the physical words and images is, for him, precisely what distinguished Christian ornament from the art of «heretics, pagans, philosophers, and Jews»¹⁸. «Jews see the *rationale* but do not understand what is signified by it»¹⁹.

¹² BELTING 1977, especially pp. 31-80.

¹³ KESSLER 2000.

¹⁴ *Sed valde timendum semper est episcopis et sacerdotibus, ne sine vectibus arcam Dei ferre conentur. Sine vectibus enim arcam Dei haeretici ferunt, qui suas naenias praedicantes apostolorum auctoritates fugiunt et a catholica fide et doctrina recedunt*; PL 165, col. 915. See HAMILTON 2007, p. 180.

¹⁵ *Huc omnes accedant, hic omnes sapientiam quaerant ad pontificis pectus, et ad ornamentum superpositum; et non tantum ejus pulchritudinem videre sufficiat: interrogent per singula, quid illi colores, quid aurum, quid lapides, et caetera quaeque significant; Sententiarum, Chapter II, sermo 7; PL 165, col. 1065; translation: HAMILTON 2007, p. 71.*

¹⁶ *Nulla enim alia sapientia aurea est, nisi ea quae evangelica et apostolica doctrina confirmatur*; PL 165, col. 940.

¹⁷ For further on Bruno of Segni and art: KESSLER 2007.

¹⁸ *Videntur enim haeretici, pagani, philosophi, et Judaei eadem ipsa ornamenta habere, quibus sponsa Christi utitur; sed in hoc differunt, quod aurea non sunt, quamvis aurea esse videantur*; PL 165, col. 940.

¹⁹ *Respiciat semper episcopus ad rationale, legat in libro pectoris sui, videat quomodo vocetur; magna sapientia est, multum proficiens congoscere nomen ejus. Hic solus libersufficere posset, si tamen esset, qui in-*

The decorations at Acquanegra insist on the precept that finding Christ in the texts and objects of the «Old Testament» constituted the foundation of spiritual elevation. Even while emphasizing a strict reading of Scripture by presenting the words and the men and women of the Jewish Bible, the paintings in San Tommaso destabilize any single meaning. They elicit a Christian interpretation by engendering myriad interrelationships that Bruno (quoting 1 Corinthians 2.9) used to justify church decoration in general: «things beyond our seeing, things beyond our hearing, things beyond our imagining, all prepared by God for those who love him»²⁰. In the Ark of the Covenant and vestments of the Temple priests, they comprehend some of Bruno of Segni's actual types, for instance, substituting the Jewish rationale for the liturgical pallium; and set above the altar where their Christian priests celebrated the Mass, the typology extends the resonance created between the place of Jewish sacrifice and its replacement in Christ, to the present place where to the Eucharist was offered.

This kind of spiritual reading allowed the inclusion of pagan imagery as well as of motifs drawn from Scripture; it even required it. The subjects from ancient lore and art inserted in the mosaic pavement reinforce the spatial vectors established by the division of spaces; and some, we learn in this volume, are connected to adjacent wall paintings, Cerberus, for example, below the Last Judgment. These all are confined to the floor, however, where clerics and other members of the faithful would have trod them in a reenactment of the widespread trope from Psalm 90 (91) of Christ trampling the beasts²¹. They are thus only the first step in a process that leads heavenward. According to Bruno, as in pagan temples, the purpose of the material forms was to attract the viewers' attention;

but to be effective, church ornament had to transform the physical encounter into something spiritual. Quoting Philipians 3.20, he asserted:

When the ornament of hope comes into view and is clearly seen, the whole Church rises up into a state of contemplation, and she is lifted out of the earthly realm into the heavenly, so that even though she remains physically in the world, she may say with confidence: «our citizenship is in heaven»²².

Even while fashioning the church as a *locus amoenus*, then, the mosaics and frescoes in San Tommaso also assert the very inadequacy of the physical experience. The pavement with subterranean pagan creatures taken from the ancient repertoire, the columns of «Old Testament» figures, and the channel running from the creation of humankind to the return of Christ at the end of time, culminate in a *trompe l'oeil* device that confounds physical sight and, in so doing, makes a transition from the mundane world of the senses and figures the threshold of the *aldilà*. The decorations lift the church, as Bruno of Segni put it, «out of the earthly realm into the heavenly». Although nothing can fully compensate for the drastic losses suffered because of time, rebuilding, and careless interventions, this volume goes far in restoring San Tommaso's importance. By examining the skillfully recovered remains and by teasing meaning out of the most minor detail – for instance, a tag within an aureole that indicates that whatever was inside represented Christ – the assembled studies both conjure up a monument that was once physically and intellectually impressive and reintroduce it as an important witness to the artistic culture in Lombardy during the age of Reform.

telligeret, quod per ipsum, et in ipso significatur. Videbant Judaei rationale hoc, sed non intelligebant, quod per ipsum significaretur [...] Quidquid in utroque Testamento continetur, totum hoc in ornamento figuratur; Sententiae, 6, Chapter 2; PL 165, col. 1065; HAMILTON 2007, p. 71.

²⁰ *Sed quid mirum, cum ea indubitanter speranda promittat, «quae nec oculus vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit, quae praeparavit Deus diligentibus se?»; PL 165, col. 941.*

²¹ KESSLER 2008, pp. 107-135.

²² *Quando vero spei ornamentum manifestatur, tunc tota in contemplationem erigitur, et a terrenis ad coelestia sublimatur, ut, quamvis corpore in mundo sit, confidenter dicere audeat: «Nostra conversatio in coelis est»; PL 165, col. 941.*

Prefazione

HERBERT L. KESSLER*

Per quasi mezzo secolo, l'impatto sulle arti visuali della Riforma della Chiesa associata a papa Gregorio VII (1073-1085) è stato un argomento di studio privilegiato¹. Montecassino, Roma e Farfa sono i punti focali primari, ma l'Italia settentrionale e le aree più a nord – incluse Francia e Germania – sono altrettanto coinvolte². Con la pubblicazione di questo volume, la chiesa lombarda di San Tommaso guadagna un posto di rilievo nel dibattito in corso. Sebbene il decoro figurativo di inizio XII secolo nella basilica di XI sia solo relativamente e sporadicamente conservato, la chiesa monastica a un centinaio di chilometri a sud-est di Milano è ora ben messa a fuoco, e la sua relazione con la pratica locale e con più ampi network artistici è assicurata dal meticoloso vaglio delle fonti storiche, ripubblicate in questo volume; dalle precise analisi di ciò che rimane, dall'esame di manufatti provenienti da Acquaneгра e ora conservati a Oxford e a Firenze. Impostate sul lungimirante contributo di Ilaria Toesca, che ha ormai un quarto di secolo, le efficaci trattazioni concernenti architettura, iconografia, stile, tecnica pittorica e musiva, metodi costruttivi, informazioni tratte da diradate fonti scritte e artistiche, collocano San Tommaso all'interno dei più ampi sviluppi della Riforma gregoriana ma anche nel contesto locale.

Apprendiamo che l'abate Pietro (1101-1130 circa) trasformò una chiesa già esistente dalla metà dell'XI secolo, sopraelevando la navata centrale per consentire l'ingresso di più luce, aggiungendo un decoro figurativo che sfruttasse lo spazio in più ricavato dalla rimodellazione, coprendo il pavimento con mosaici. L'iniziativa, in sé, è densa di significati. La ri-

strutturazione e l'ampliamento non solo sostengono le personali ambizioni dell'abate e le intenzioni degli enigmatici benefattori, Adalasia e Ugo, ma più in generale sembrano costituire un aspetto della cultura della Riforma gregoriana nel suo complesso. Poco prima che San Tommaso fosse completata, ad esempio, furono elevati setti murari fra i pilastri della basilica di IV secolo di San Clemente a Roma, per riconfigurare l'antico spazio e, più significativamente, per disporre la famigerata serie di pitture murali, ancora *in situ* e servite da chiave di volta dell'arte della Riforma³. Il decoro dipinto di Santa Maria Immacolata a Ceri, poco a nord di Roma, riconoscibile in un sottostrato dell'arco absidale e attraverso pochi saggi di studio sui setti di navata, fu coperto giusto all'aprirsi del XII secolo, a ridosso del completamento del progetto iniziale⁴. Ricostruzione e ridecorazione furono, a quanto sembra, esse stesse segni della Riforma.

Sebbene lo studio della tecnica e delle figurazioni indichino che il percorso di rinnovamento fu interrotto, con conseguenti variazioni in certi elementi, nella San Tommaso di primo XII secolo la sopraelevazione della navata e l'ampliamento delle finestre, l'introduzione di dipinti murali nel presbiterio, nell'incrocio, sui setti di navata e in controfacciata, nonché il ricorso alla pavimentazione musiva, sembrano aver seguito un progetto unitario. Lo schema compositivo che dispiega storie di Adamo ed Eva a ridosso del presbiterio ed il *Giudizio finale* sul muro ovest guardava a Roma; il sistema era stato messo a punto nel corso dell'XI secolo (forse in primo luogo nella benedettina Montecassino) traendolo dalle basiliche di IV/V se-

* Traduzione del testo: F. Scirea; dei passi latini: R. Guglielmetti.

¹ I grandi pionieri sono Herbert Bloch (1986) ed Hélène Toubert (1990). Il dibattito più recente è reperibile in: ROMANO, ENCKELL 2007, pp. 25-48; WICKHAM 2013; RICCIONI 2011. La Riforma gregoriana è servita da struttura guida e da titolo al IV volume del corpus *La pittura medievale a Roma* (ROMANO 2006).

² Ad esempio, Berzé-la-Ville in Borgogna: PALAZZO 1988; RUSSO 2000.

³ TOUBERT 1990, pp. 193-310; ROMANO 2006, pp. 129-150.

⁴ ZCHOMELIDSE 1996.

colo di San Pietro e di San Paolo fuori le mura⁵, e arricchendolo con il *Giudizio finale* in controfacciata, forse introdotto per la prima volta in San Giovanni in Laterano. Ceri offre una precoce testimonianza del suddetto *tipo* romano nonché specifici parallelismi con Acquanegra, come il Creatore antropomorfo nella sequenza della Genesi, serie di figure a tutta altezza (una di esse recante un'iscrizione su filatterio) e un *Giudizio finale* comprendente una serie di angeli sopra il registro degli apostoli seduti. Anche il meandro che corre sotto le travi del tetto può essere tracciato a ritroso fino alle più antiche basiliche; e le tabelle al suo interno, abitate da angeli e uomini, si ritrovano in più tarde varianti come in San Giovanni a Porta Latina a Roma, che a sua volta si conforma al sistema decorativo del *Revival* gregoriano⁶.

A differenza di Santa Maria Immacolata e di San Giovanni a Porta Latina, lo schema compositivo di San Tommaso non evoca un unico set di modelli tratti dalle chiese paleocristiane. Altresì, esso amalgama diverse fonti per farne un uso originale. La scena dell'*Ascensione di Elia*, per esempio, sebbene intagliata nel rilievo delle porte lignee di V secolo di Santa Sabina⁷, è assente dai programmi delle chiese romane; le quali, è vero, stavano sperimentando in modi che trovano parallelismi in ciò che si può discernere in San Tommaso. La contemporanea cappella di San Sebastiano sotto la Scala Santa presso il Laterano⁸, ad esempio, dispiega un'analogia eterogeneità nell'assemblare una versione ridotta della sequenza della Creazione, Profeti (includendone alcuni, Osea fra gli altri, con filatteri iscritti), santi e altre figurazioni narrative. In Umbria, l'appena successivo decoro del transetto in San Paolo inter Vineas (Spoleto) giustappone a sua volta una selezione della storia di Adamo ed Eva, desunta dalle basiliche romane, al *Giudizio finale*⁹. Analoga diversità caratterizzò sin dai primissimi esemplari le Bibbie atlantiche, nell'XI secolo; esse iniziano sempre con la storia di Adamo ed Eva e integrano Profeti stanti, ma includendo vari altri soggetti come la *Morte di Mosè*, *Davide introduce l'Arca dell'Alleanza a Gerusalemme*, o *Davide compone i Salmi*¹⁰.

Provare ad identificare un unico modello per San Tommaso non solo si rivela impossibile, ma

perde di vista il punto. L'incorporazione del diffuso e riconoscibile linguaggio figurativo romano è solo una componente. Per un verso, esso era già diventato la lingua franca del decoro delle chiese; e, per la verità, Acquanegra trova stretti confronti fuori dalla Città eterna. Il defunto che si solleva dal sarcofago nel registro più alto del *Giudizio finale*, ad esempio, ricorre in Sant'Angelo in Formis (non lontana nel tempo e nello spazio dalla Montecassino di Desiderio) e nel Duomo di Torcello¹¹; ed era già penetrato in Lombardia, ad esempio nel *Giudizio* di San Michele ad Oleggio. In aggiunta, San Tommaso presenta un certo numero di elementi per i quali non si possono addurre stretti confronti: fra tutti, *Balaam e l'asina* e il ciclo narrativo di Girolamo, che sembrano essere stati inclusi con preciso scopo didattico nel contesto monastico. Il complessivo pluralismo di Acquanegra e l'illusione di fonti identificabili può essere stato parte del pianificato programma iconografico. Tale eterogeneità impedisce di collocare San Tommaso in una singola linea di discendenza e tantomeno nella rete dipendente dalle venerabili Basiliche romane; piuttosto la raffigura come una materializzazione della Chiesa universale. In questo senso, San Tommaso anticipa la strategia dispiegata alla fine del secolo successivo in San Francesco ad Assisi¹².

Inoltre, in San Tommaso le componenti individuali (alcune tracciabili a Roma) e la complessiva struttura narrativa sono trasformate e funzionano in maniera peculiare. Quali che siano state le fonti iconografiche della rappresentazione di Elia ed Enoc accanto all'Arca, la giustapposizione di quest'ultima con gli Angeli che sorreggono Cristo in clipeo è tanto inventiva quanto teologicamente profonda. Il rimarcato concetto che il sacrificio di Cristo prese il posto dell'Alleanza di Dio con i Giudei risale fino all'Epistola agli Ebrei (9-10), costituendo un tema privilegiato sin dai primordi dell'arte cristiana¹³; ma la rappresentazione di Acquanegra evoca sviluppi contemporanei, specificamente quelli introdotti da Bruno di Segni (1045-1123), teologo della Riforma gregoriana menzionato da diversi autori di questo volume. Bruno collegò l'Arca dell'Alleanza con la Chiesa cristiana e paragonò agli eretici coloro che tentano di sor-

⁵ KESSLER 2002a.

⁶ ROMANO 2006, pp. 348-371.

⁷ JEREMIAS 1980, pp. 40-46.

⁸ ROMANO 2006, pp. 224-232.

⁹ KESSLER 2002f.

¹⁰ MANIACI, OROFINO 2000; YAWN 2011.

¹¹ PACE 2006.

¹² BELTING 1977, in part. pp. 31-80.

¹³ KESSLER 2000.

reggerla senza l'autorità di Pietro, Paolo e degli altri santi (la battaglia contro l'eresia è un fondamento del decoro murale di San Tommaso)¹⁴. Estendendo il confronto, Bruno sosteneva che l'Arca nel Tempio di Gerusalemme, frequentato da sacerdoti riccamente abbigliati, costituisse un autorevole precedente per la decorazione delle chiese, se pur con la differenza che i precedenti veterotestamentari fossero da decifrare attraverso una lettura cristiana. Così, Bruno interpretò il pettorale di Aronne, il *rationale* fatto d'oro e dotato di dodici gemme (Es 28, 15-30), come un *tipo* escatologico ed ecclesiologico, che comunica un significato cristiano sia nella forma sia nel materiale:

Qui si accostino tutti, qui cerchino tutti la sapienza presso il petto del pontefice e l'ornamento che lo ricopre; e non si accontentino di vederne soltanto la bellezza: che domandino per filo e per segno che cosa significano quei colori, l'oro, le pietre preziose e tutto il resto¹⁵.

Infatti Bruno di Segni sosteneva che il decoro della chiesa, come un libro, dovesse essere «autenticato dall'insegnamento dei Vangeli e dalla dottrina apostolica»¹⁶; ma che, come nelle stesse Scritture, i riferimenti espliciti dovessero manifestare un significato latente¹⁷. Invero, il processo di ricerca del significato nascosto dietro le parole e le immagini fisiche è, per Bruno, precisamente ciò che distingue l'ornamento cristiano dall'arte di «eretici, pagani, filosofi e

Giudei»¹⁸. «I Giudei vedono il *rationale*, ma non capiscono ciò che attraverso di esso si vuol significare»¹⁹.

Il decoro di Acquanegra insiste sul principio che trovare Cristo nei testi e negli oggetti delle Scritture veterotestamentarie costituisca il fondamento dell'elevazione spirituale. Pur enfatizzando una lettura aderente delle Scritture, presentando parole, uomini e donne dell'Antico Testamento, le pitture di San Tommaso destabilizzano ogni singolo significato. Esse estrapolano un'interpretazione cristiana generando miriadi di interrelazioni, che Bruno (citando I Cor 2, 9) usava per giustificare la decorazione della chiesa nel suo complesso: ciò «che né occhio vide, né orecchio udì, né entrò in cuore d'uomo, che Dio ha preparato per coloro che lo amano»²⁰. Nell'Arca dell'Alleanza e nelle vesti dei sacerdoti del Tempio esse recepiscono alcuni dei principali *tipi* di Bruno di Segni, ad esempio sostituendo il pallio liturgico con il *rationale* ebraico; e posta sopra l'altare dove i preti cristiani celebravano la messa, tale prefigurazione estende la risonanza tipologica fra il luogo del sacrificio ebraico e il suo avvicendamento in Cristo, nel luogo in cui era officiata l'Eucarestia. Questo genere di lettura spirituale consente l'inclusione dell'immaginario pagano quanto di motivi tratti dalle Scritture veterotestamentarie; anzi, lo richiede. I soggetti dell'arte e della tradizione dell'Antichità inseriti nel mosaico pavimentale rafforzano i vettori spaziali configurati dalla divisione degli spazi; ed alcuni di essi, lo apprendiamo in questo volume, sono

¹⁴ *Sed valde timendum semper est episcopis et sacerdotibus, ne sine vectibus arcam Dei ferre conentur. Sine vectibus enim arcam Dei haeretici ferunt, qui suas naenias praedicantes apostolorum auctoritates fugiunt et a catholica fide et doctrina recedunt* (Ma vescovi e sacerdoti devono sempre ben guardarsi dal tentare di trasportare l'arca di Dio senza le sue stanghe. Sono gli eretici, infatti, che trasportano l'arca di Dio senza stanghe, loro che predicando le loro schiocchezze rifuggono l'autorità degli apostoli e si discostano dalla fede e dalla dottrina cattolica): PL 165, col. 915. HAMILTON 2007, p. 180.

¹⁵ *Huc omnes accedant, hic omnes sapientiam quaerant ad pontificis pectus, et ad ornamentum superpositum; et non tantum ejus pulchritudinem videre sufficiat: interrogent per singula, quid illi colores, quid aurum, quid lapides, et caetera quaeque significant; Sententiarum, II, sermo 7; PL 165, col. 1065. HAMILTON 2007, p. 71.*

¹⁶ *Nulla enim alia sapientia aurea est, nisi ea quae evangelica et apostolica doctrina confirmatur* (Nessun'altra sapienza infatti è d'oro, se non quella confermata dalla dottrina del Vangelo e degli apostoli); PL 165, col. 940.

¹⁷ Per ulteriori riferimenti sul rapporto fra Bruno e l'arte: KESSLER 2007.

¹⁸ *Videntur enim haeretici, pagani, philosophi, et Judaei eadem ipsa ornamenta habere, quibus sponsa Christi utitur; sed in hoc differunt, quod aurea non sunt, quamvis aurea esse videantur* (Infatti gli eretici, i pagani, i filosofi e i Giudei sembrano avere quegli stessi ornamenti che usa la sposa di Cristo; ma differiscono in questo, che non sono d'oro, per quanto sembrano esserlo); PL 165, col. 940.

¹⁹ *Respiciat semper episcopus ad rationale, legat in libro pectoris sui, videat quomodo vocetur; magna sapientia est, multum proficiens congoscere nomen ejus. Hic solus liber sufficere posset, si tamen esset, qui intelligeret, quod per ipsum, et in ipso significatur. Videbant Judaei rationale hoc, sed non intelligebant, quod per ipsum significaretur [...] Quidquid in utroque Testamento continetur, totum hoc in ornamento figuratur* (Il vescovo osservi sempre il *rationale*, legga nel libro sul suo petto, veda come si chiami; è grande sapienza che reca molto frutto conoscere il suo nome. Questo solo libro potrebbe bastare, se solo vi fosse chi comprendesse quale significato si manifesti tramite esso e in esso [...] Tutto ciò che è contenuto nell'uno e nell'altro Testamento, è interamente raffigurato in questo ornamento); *Sententiae*, VI, 2; PL 165, col. 1065. HAMILTON 2007, p. 71.

²⁰ *Sed quid mirum, cum ea indubitanter speranda promittat, «quae nec oculus vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit, quae praeparavit Deus diligentibus se?»* (Ma che c'è da stupirsi, dal momento che promette che siano oggetto di sicura speranza ciò «che né occhio vide, né orecchio udì, né entrò in cuore d'uomo, che Dio ha preparato per coloro che lo amano?»); PL 165, col. 941.

connessi agli adiacenti dipinti murali: Cerbero, ad esempio, sotto il *Giudizio finale*. Tutti quanti, comunque, sono confinati al pavimento, dove i chierici e altri membri della comunità dei fedeli li avrebbero calpestati in una rievocazione del diffuso tropo dal Salmo (90) 91, in cui Cristo schiaccia le bestie²¹. Essi sono perciò solo il primo passo in un processo che conduce verso il Cielo. Secondo Bruno, come in un tempio pagano lo scopo delle forme materiali era di attrarre l'attenzione di chi guarda; ma per essere efficace, il decoro della chiesa doveva trasformare l'incontro fisico in qualcosa di spirituale. Citando Filippesi 3, 20, egli asserisce che:

Quando si manifesta l'ornamento della speranza, allora si innalza tutta nella contemplazione e si sublima dalle realtà terrene a quelle celesti, così da osare dire con fiducia, benché fisicamente sia nel mondo, «La nostra vita è nei cieli»²².

Pur configurando la chiesa quale *locus amoenus*, i mosaici e i dipinti in San Tommaso dichiarano altresì tutta l'inadeguatezza dell'espe-

rienza fisica. Il pavimento con sotterranee creature pagane tratte dal repertorio antico, le schiere di figure dell'Antico Testamento, e la cornice che corre dalla Creazione del genere umano al ritorno di Cristo alla fine dei tempi, culminano in un dispositivo *trompe l'oeil* che confonde la visione sensibile e, così facendo, glissa dal mondo terreno dei sensi figurando la soglia dell'*aldilà*. Il decoro figurativo eleva la chiesa, come dice Bruno di Segni, «fuori dal regno terrestre in quello celeste».

Sebbene nulla possa pienamente compensare le drastiche perdite subite a causa del tempo, dei rifacimenti, degli interventi incauti, questo volume ristabilisce l'importanza di San Tommaso. Nell'esaminare i resti abilmente recuperati, nell'estrarre il significato di molti dettagli – ad esempio, una striscia in un frammento di aureola, spia di una rappresentazione di Cristo – gli studi qui riuniti lasciano emergere un monumento che fu materialmente e intellettualmente impressionante, e lo reintroducono quale importante testimonianza della cultura artistica in Lombardia nell'età della Riforma.

²¹ KESSLER 2008, pp. 107-135.

²² *Quando vero spei ornamentum manifestatur, tunc tota in contemplationem erigitur, et a terrenis ad coelestia sublimatur, ut, quamvis corpore in mundo sit, confidenter dicere audeat: «Nostra conversatio in coelis est»*; PL 165, col. 941.