

# IL CONGEGNO FIGURATIVO, FRA ANTICO TESTAMENTO E GIUDIZIO FINALE: SISTEMA ORNAMENTALE, ICONOGRAFIA, VETTORI

FABIO SCIREA

UN CANTIERE INTEGRATO

## *Le fasi*

Il congegno figurativo della chiesa abbaziale di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese fu il frutto di un'elaborazione concettuale unitaria, che prese forma pittorica e musiva nello spazio tridimensionale avvalendosi di maestranze di alto profilo professionale<sup>1</sup>. La concezione monumentale del decoro dipinto fu resa possibile dalla rimodulazione del primitivo impianto architettonico, risalente alla metà del secolo XI e caratterizzato dall'uguale altezza di navata centrale, incrocio, bracci di transetto e presbiterio<sup>2</sup> [tavv. 23-26]. All'inizio del secolo XII (a giudicare dalla muratura e dalla morfologia delle monofore) la navata centrale e le campate dell'incrocio e del presbiterio furono sopraelevate di circa 220 cm, ampliando

contestualmente le monofore del cleristorio (passate da 55x140 a 65x215 cm) e innalzandone la quota di imposta di circa 95 cm. Il corpo longitudinale della chiesa divenne così più imponente e luminoso, offrendo alla pittura una superficie muraria incrementata di quasi un terzo [tavv. 29-36]. Essiccato il lavoro in muratura, è plausibile che i ponteggi sommitali restassero in opera per accogliere la prima squadra di pittori, che cominciò a lavorare nelle parti alte della campata di incrocio, del presbiterio e forse dei bracci di transetto. A contraddistinguere l'intervento, conservatosi in lacerti nell'intercapedine fra le capriate lignee e le volte rinascimentali, è la maestria nell'uso di spesse stesure a calce di pigmenti vividi, a delineare figure tanto compendiarie quanto pregnanti<sup>3</sup>. Si tratta di un *modus operandi* che attraversa il secolo XI<sup>4</sup> e che trova qui, ormai nel primo

<sup>1</sup> Prima di questo volume, hanno affrontato compiutamente il congegno figurativo di San Tommaso il validissimo TOESCA 1987, preceduto da una segnalazione (TOESCA 1981, pp. 72-73) e riedito con una postilla aggiuntiva in TOESCA 1990a, e PIVA 2010c. Da segnalare anche SEGRE MONTEL, ZULIANI 1991, pp. 114-121. PACCAGNINI 1960, pp. 199-201, si limita ad accennare ai dipinti del sottotetto, gli unici al tempo visibili. Sulla vicenda del decoro della navata, dalla riscoperta ai restauri coordinati da Ilaria Toesca: FERRARI in questo volume. Sul mosaico pavimentale: VACCARO in questo volume e VACCARO c.s. Un tentativo di lettura del programma iconografico è proposto in NEGRI 2002. SCIREA 2012b consiste in un'indagine di carattere esegetico sui dipinti di prima fase, erroneamente datati al tardo XI secolo, nell'attesa della riveduta lettura stratigrafica degli alzati (GALLINA in questo volume). Numerose citazioni del ciclo dipinto ricorrono a margine di trattazioni di ampio respiro sulla pittura romanica o relative ad altri decori (fra cui LOMARTIRE 1994 e 2009, SEGAGNI 1997). Da non dimenticare è l'apporto delle ben nove tesi di laurea dedicate a San Tommaso, elaborate lungo un trentennio in diversi atenei e qui raccolte nella bibliografia finale.

<sup>2</sup> È quanto emerge dall'analisi stratigrafica di cui rendono conto GALLINA in questo volume, con relativi foto-raddrizzamenti e modelli 3D.

<sup>3</sup> TOSATTI in questo volume, *Disegno. Modi del colorire*.

<sup>4</sup> Ad esempio, all'inizio del secolo in San Vincenzo a Galliano (BERETTA 2008), nel suo secondo quarto nella cattedrale di Aosta (AUTENRIETH 2000), e forse poco dopo in San Tommaso a Briga Novarese (SEGRE MONTEL 1994, p. 266).

quarto del XII, un'attestazione che potrebbe apparire di gusto retrospettivo; tuttavia si tratterebbe di una logica estranea alla cultura figurativa medievale, innervata dalla dialettica fra tradizione e innovazione, in virtù della quale una bottega ancorata a pratiche del passato, lungi dall'essere ritenuta attardata o fuori moda, poteva trarre valore dal riferirsi a venerandi modelli<sup>5</sup>.

La superficie interna delle quattro arcate dell'incrocio fu uniformemente intonacata, scialbata e bordata alla sommità, a ridosso dello scomparso soffitto piano, da un sonuoso meandro a svastiche alternato a tabelle figurate. Solo la faccia ovest dell'arcata est accolse figurazioni, mentre le altre tre rimasero allo stadio di fondali pronti a ricevere altra pittura, come si evince dal trattamento di superficie, inconsueto per una finitura<sup>6</sup>. Le stesse maestranze non arrivarono a dipingere le ghiera delle arcate e le parti basse dell'area presbiteriale. Tutto ciò suggerisce l'improvviso abbandono del cantiere e l'avvicendamento con maestranze di altro indirizzo formale e avvezze a sfruttare per quanto possibile la tecnica a fresco<sup>7</sup>. Circostanze, modalità e tempi del subentro, eventualmente limitato alle sole personalità guida, restano oscure. Di certo la nuova compagine completò il decoro presbiteriale (rinunciando alla figurazione su tre lati dell'incrocio?) e realizzò l'intero programma pensato per la navata maggiore, coordinandosi con gli artefici del mosaico pavimentale, gli ultimi a lavorare per esigenze di cantiere<sup>8</sup> [tav. 120].

Pur nella scansioni in tre fasi, la committenza dell'intero congegno figurativo di San Tommaso è pertanto attribuibile al tempo

dell'abate Pietro, ricordato in atti del 1101, del 1119 e del 1130 ma anch'egli avvolto nell'oscurità<sup>9</sup>.

### *Il programma iconografico*

Il ciclo figurativo prende avvio sulla faccia ovest dell'arcata di incrocio ovest, con storie *sintetiche* dei Progenitori [tav. 15], e *prosegue* lungo i setti della navata maggiore, dove si allineano su due livelli personaggi dell'Antico Testamento: già dodici per parte nei registri inferiori, già dieci<sup>10</sup> in quelli superiori, per un totale di quarantaquattro [tavv. 12-13]. Le quattro sequenze seguono il modello paleocristiano romano (antica San Pietro, San Paolo fuori le mura, Santa Maria Maggiore), procedendo dall'abside alla facciata<sup>11</sup> e dirigendosi idealmente verso il *Giudizio finale* [tav. 97]. Negli spazi fra le arcate su pilastri, ben visibili dal basso, si dispongono il ciclo di san Girolamo a nord (unica concessione veramente narrativa di un programma prettamente iconico, e unica sequenza in direzione dell'abside), l'episodio di Balaam alle prese con l'asina e l'angelo a sud<sup>12</sup>. Ciò senza dimenticare le connessioni figurative e semantiche con il mosaico pavimentale [tavv. 120-134].

Tale programma integrato, dotato di elevata autonomia di funzionamento, si relaziona coerentemente con il decoro dell'area presbiteriale, che nei lacerti del sottotetto restituisce pochi soggetti figurativi<sup>13</sup>: un frammento di figura entro edicola, all'angolo nord con il demolito arco absidale; due enigmatiche figure entro edicole fra il clipeo con l'Agnello (o Cristo a mezzobusto) sulla faccia est dell'arcata di incrocio est

<sup>5</sup> La prima fase del decoro di San Tommaso costituisce quindi un inedito paletto cronologico, ben ancorato dalle evidenze architettoniche al primo quarto del XII secolo, quando la sola analisi formale delle pitture induceva ad anticiparle di molti decenni (SCIREA 2012b). Ciò fa emergere una volta di più l'inconsistenza dei (sempre numerosi) tentativi di datazione dei dipinti romanici su esclusiva base «stilistica».

<sup>6</sup> TOSATTI in questo volume, *Campagne pittoriche*.

<sup>7</sup> TOSATTI in questo volume, *Le tecniche*.

<sup>8</sup> Pur ammettendo il probabile utilizzo di ponteggi pensili o semi-pensili: TOSATTI in questo volume, *Pianificazione del lavoro*; VACCARO in questo volume.

<sup>9</sup> Per un lucido inquadramento storico dell'abbazia, sulla base dei pochi dati a disposizione: MARTINELLI PERELLI in questo volume.

<sup>10</sup> Non otto, come riteneva Ilaria TOESCA (1990a, p. 3).

<sup>11</sup> Sulla direzionalità dei cicli narrativi: LAVIN 1990, e la rimessa a punto della questione in BASCHET 2014, pp. 69-75.

<sup>12</sup> Per entrambi: PIVA in questo volume, *Iconografia*.

<sup>13</sup> PIVA in questo volume, *Iconografia*, affronta le connessioni fra iconografia e spazio liturgico.



1. Zillis (Grigioni), San Martino: il soffitto con 153 lacunari dipinti, sorta di «planisfero medievale» realizzato intorno al 1114 (fotoraddrizzamento da NAY 2008).

(visibile dall'altare maggiore) [tav. 18]; le ascensioni di Elia ed Enoc ai lati dell'Arca dell'Alleanza (?) sull'altra faccia della stessa arcata (visibile dalla navata) [tav. 17]. Il resto pare irrimediabilmente perduto. Considerando che la navata era sovraesposta di Antico Testamento, negli spazi presbiteriali doveva trovare posto il Nuovo Testamento, e di certo non poteva mancare la *Maiestas Domini* nella semiconca absidale.

#### IL SISTEMA ORNAMENTALE

Prima di affrontare la lettura del programma iconografico pare opportuno riflettere sull'articolato scheletro ornamentale che lo contiene. Lungi dall'essere un mero riempitivo, il sistema ornamentale di un decoro dipinto svolgeva un ruolo decisivo nel determinare le gerarchie dello spazio figurativo, inquadrando gli elementi iconici e/o narrativi, guidandone la lettura e segnalandone i punti forti, contribuendo così a veicolare il senso e a caricarlo di efficacia<sup>14</sup>.

#### *Il perduto soffitto ligneo*

Dispiegandosi entro uno spazio basilicale a vettore portante longitudinale, il sistema ornamentale di San Tommaso si struttura in senso gerarchico per registri sovrapposti, polarizzandosi alla sommità della scatola spaziale a ridosso del soffitto piano [tav. 36], già ancorato alle capriate e documentato in negativo nella muratura e nell'intonaco dei sottotetti<sup>15</sup>. Che il soffitto ligneo fosse dipinto, integrando elementi ornamentali e figurativi, è assai probabile considerando che lo sono i rarissimi esemplari romanici esistenti. Quello di San Martino a Zillis [fig. 1], datato per via dendrocronologica al 1114 circa, consta di centocinquantaquattro pannelli, con figure ibrido-zoomorfe acquatiche perimetrali, angeli dei venti (Ap 7, 1) ai quattro angoli e novantotto scene cristologiche, a comporre un «planisfero medievale»<sup>16</sup>. Il soffitto di San Michele ad Hildesheim [fig. 2], realizzato

<sup>14</sup> BASCHET 2014, in part. p. 39.

<sup>15</sup> GALLINA in questo volume.

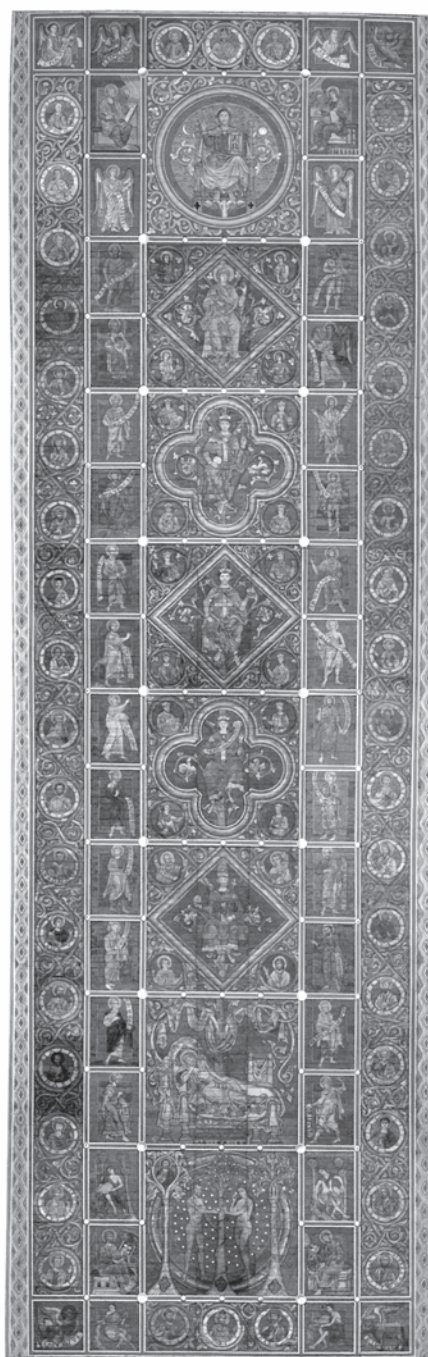
<sup>16</sup> NAY 2008, p. 12. La bibliografia sul soffitto di Zillis è ormai copiosa. Di recente: THIES 2007; GARCIA 2011.



fra secondo e terzo decennio del secolo XIII (ma con ridipinture e rifacimenti dei secoli XIX-XX), dispiega un monumentale Albero di Jesse con Patriarchi, Profeti, Re, Evangelisti, angeli (*infra*). In entrambi i casi si tratta di elementi fondamentali nell'economia del rispettivo congegno figurativo. Documentabili in negativo per via archeologica sono i soffitti di San Vincenzo a Galliano, San Calocero a Civate, Sant'Antonino a Piacenza e San Salvatore ad Almenno<sup>17</sup>. Ulteriore attestazione indiretta si ricava dall'introduzione al terzo libro del *De diversis artibus* (XII secolo) del monaco Teofilo, in cui si prescrive di dipingere con varietà, usando diverse tecniche e diversi colori, *laquearia* (lacunari di soffitto) *seu parietes*<sup>18</sup>. L'estrema scarsità di testimonianze per un complemento architettonico diffusissimo in età romanica, nonché deperibile a causa delle sistematiche infiltrazioni dal tetto, tende perciò a farne dimenticare il ruolo chiave nella strutturazione dei decori dipinti, a falsare la percezione e la comprensione di programmi iconografici ormai limitati al supporto parietale.

### *Il meandro sommitale e il suo ruolo*

Il soffitto di San Tommaso poggiava idealmente sul meandro assonometrico che correva lungo i perimetrali, come a Zillis, estendendosi alle due arcate di incrocio. Per la crociera e la campata presbiteriale fu scelta la variante più aulica, quella a svastiche con tabelle figurate, diffusa soprattutto nel secolo XI e con schiacciante concentrazione in area lombarda. Limitandosi ai vasti cicli basilicali, meandri analoghi bordano la sommità dei perimetrali in San Vincenzo a Galliano, San Pietro ad Agliate, San Calocero a Civate [fig. 3], Sant'Antonino a Piacenza [fig. 4]<sup>19</sup>. Il meandro di San Tommaso si conserva in lacerti sui prospetti interni dell'incrocio [tavv. 78, 84, 87]; per la campata presbiteriale si attesta sulla sola arcata di accesso, ma la sua estensione ai perimetrali è desumibile



2. Hildesheim (Bassa Sassonia), San Michele: il soffitto ligneo dipinto fra secondo e terzo decennio del XIII secolo, sorta di enciclopedia biografica dell'Antico Testamento (fotoraddrizzamento da GROTE, KELLNER 2002).

<sup>17</sup> Nei primi tre casi l'intonaco della cornice superiore del meandro sommitale risvoltava sulla trave perimetrale poi rimossa: sull'arcata absidale a Galliano, in controfacciata a Civate, sull'arcata ovest della navata in Sant'Antonino (come già osservato dal restauratore di inizio XX secolo: ARATA 1919, p. 49). A riprova, l'ulteriore alzato non reca alcuna traccia di intonacatura. Ad Almenno, nel sottotetto restano mozziconi dei travetti su cui era inchiodato il soffitto: SCIREA 2013, pp. 119-120.

<sup>18</sup> Theophilus, *De Diversis Artibus*, DODWELL 1961 (ed.), p. 63.

<sup>19</sup> SCIREA 2012a, pp. XXX-XXXII.





3. Civate (Lecco), San Calocero: sottotetto, parete nord, dettaglio del meandro e di Mosè e Aronne di fronte al Faraone (foto dell'Autore, al pari delle successive salvo ove diversamente indicato).



4. Piacenza, Sant'Antonino: registro sommitale della navata, sopra le volte tardogotiche; parete sud, dettaglio del meandro con personaggio dell'Antico Testamento.

dal frammento di cornice all'angolo nord con la perdita arcata absidale. Il nastro che delinea le svastiche, partendo da una quadratura guida in ocra rossa, si colora di bianco, verde, ocra rossa e minio (annerito), con profilature bianche su fondo (già) blu<sup>20</sup>, cosparso delle consuete corolle di perle in bianco di calce, verosimilmente applicate con un *sac à poche*. Ogni due o tre svastiche il nastro contorna una tabella figurata. La consueta incorniciatura a bande bicrome giuntate da file di perle, o da perle alternate a fusi, si raccordava al soffitto mediante una luminosa banda bianca (come già in San Calocero a Civate)<sup>21</sup> in cui risplendono gemme rosse con taglio a *cabochon* e a *marquise* (a mandorla), inquadrata da gemme o perle tonde in quinconce. L'intera fascia ornamentale raggiunge quasi un metro di altezza, corrispondente alla pontata dedicata [App. Rilievo pontate, figg. 1-2]<sup>22</sup>.

Anche il meandro della navata, che delinea T speculari sfalsate alternate a tabelle figurate, reca la bianca banda sommitale, che però allinea enormi brillanti con taglio a *baguette* (profilo tronco-piramidale su

base rettangolare). Lo stato di conservazione è critico: il tratto meno lacunoso corre lungo le storie dei Progenitori, visto che i rifacimenti della copertura ne hanno cancellato ogni traccia in controfacciata e lungo la parete nord (tranne che all'angolo con l'arcone), risparmiandone frammenti sparsi su quella sud [tavv. 45, 47, 51].

La sistematica ricorrenza al sommo dei cicli figurati della variante più elaborata e sontuosa di meandro, quella a svastiche (o variazioni sul tema) alternate a tabelle figurate, induce a riflettere sulla possibile valenza iconografica; tanto più che i soggetti figurati variano in base al contesto, dimostrando di interagire con il sottostante sviluppo iconico e/o narrativo. A Galliano, Agliate, Almenno, Piacenza [fig. 4], in parte a Civate, o ancora nel nartece pelagiano di San Lorenzo fuori le mura a Roma<sup>23</sup>, le tabelle accolgono mezzibusti di Patriarchi e/o Profeti, alcuni dei quali identificati da *tituli*; ciò sembra collocare il meandro a svastiche, con il suo calibrato sviluppo pseudo-labirintico, in una sorta di spazio metafisico, di raccordo fra dimensione ter-

<sup>20</sup> L'analisi autoptica dello sfondo ingrignito non consente di determinare con sicurezza l'originaria tinta di finitura; tuttavia le tracce di blu nell' analogo sfondo di Enoc ed Elia, nonché il confronto con gli altri meandri di San Tommaso e con quelli dell'area lombarda fanno propendere per un blu intenso.

<sup>21</sup> L'attacco inferiore della banda bianca si conserva sopra la cornice a bicromia verde/rosso del meandro in controfacciata, ma non è dato sapere se prevedesse gemme.

<sup>22</sup> Sulla suddivisione delle stesure in pontate: TOSATTI in questo volume, *Divisione del lavoro*.

<sup>23</sup> Di recente: BORDI 2006.



5. Sommacampagna (Verona), Sant'Andrea: controfacciata, Giudizio finale; dettaglio del meandro sommitale e di Cristo giudice fra la Vergine, san Giovanni Battista e angeli.

rena e ultraterrena. Allo stesso modo potrebbe essere inteso lo zodiaco, così spesso abbinato alle rappresentazioni dei lavori agricoli scanditi sui dodici mesi<sup>24</sup>, del sottarco presbiteriale di Saint-Hilaire a Poitiers<sup>25</sup>; ma anche la serie di corone votive di San Pedro del Burgal<sup>26</sup>. Gli angeli al sommo del *Giudizio* di Sant'Andrea a Sommacampagna [fig. 5]<sup>27</sup>, o sull'arcata absidale con i Viventi di San Giovanni a Porta Latina a Roma<sup>28</sup>, o ancora il Sole e la Luna in veste angelica al sommo del *Giudizio* della cappella di San Michele in San Giorgio a Reichenau-Oberzell<sup>29</sup>, fanno virare verso la dimensione celeste. Al contrario le figure zoomorfe, soprattutto uccelli sulla scorta dei prototipi a mosaico della tarda Antichità, come in San Calocero a Civate o nei battisteri di Novara<sup>30</sup> e Poitiers<sup>31</sup>, fanno pendere verso il mondo terreno; e la con-

notazione si fa palesemente negativa con le fiere e gli ibridi del litostrato che dal 1151 marca l'accesso al transetto di Santa Maria nel monastero di San Benedetto al Polirone<sup>32</sup>. Ad Acquanegra si attestano tutti i livelli, in progressiva elevazione dalla navata (figure ibride, disco celeste sopra S10, andamento *non* a svastiche), attraverso l'incrocio (figure sacerdotali), fino al presbiterio (angeli) per poi rimbalzare in controfacciata (angeli tubicini nei meandri verticali), marcando così attivamente il vettore portante longitudinale polarizzato sull'abside e sul *Giudizio finale*.

Non è da escludere che in determinati contesti il generico carattere metafisico del meandro potesse specificarsi in mirate allusioni alla corte celeste. Nella variante disposta in cerchio al sommo della cupola del battistero di Parma, con svastiche al-

<sup>24</sup> Sull'argomento, fra gli altri: HOURIHANE 2007, con catalogo dell'*Index of Christian Art*.

<sup>25</sup> VOYER 2006; SCIREA 2012a, p. XXXI, fig. 99.

<sup>26</sup> CASTIÑEIRAS, CAMPS, DURAN-PORTA 2008, pp. 27-28.

<sup>27</sup> Sul decoro dipinto di Sant'Andrea: FLORES D'ARCAIS 2004, pp. 187-189; SALA 2008, pp. 600-602.

<sup>28</sup> RICCIONI 2006c, p. 348.

<sup>29</sup> BERSCHIN, KUDER 2012, pp. 75-80.

<sup>30</sup> PERONI 1998; ROSSI 2011, pp. 75-83.

<sup>31</sup> LABANDE-MAILFERT 2004.

<sup>32</sup> PIVA 2010d.



ternate a cubi cavi<sup>33</sup> [fig. 6], Alfredo Bianchi scorge una rappresentazione geometrica della Gerusalemme celeste, basata su Apocalisse 21<sup>34</sup>. Convergerebbero in tale direzione: i sottostanti dodici Apostoli, quali basamenti delle mura (Ap 21, 14); le soprastanti stelle con ombra portata che circondano la chiave di volta, ad indicare la costanza della luce, notte e giorno (Ap 21, 23); gli stessi cubi cavi, in cui riconoscere la città con altezza, lunghezza e larghezza coincidenti (Ap 21, 16), e con la piazza vuota poiché priva del Tempio (Ap 21, 22); le svastiche policrome fra tris di perle, allusione alle mura della città e alla loro preziosità materico-policroma (Ap 21, 17-20).

*Incrocio e presbiterio: il meandro a svastiche con tabelle figurate*

Partendo da tale spunto, pare lecito sondare l'eventualità che anche nell'incrocio e nel presbiterio di San Tommaso il meandro [tavv. 78, 84, 87] si connotasse analogamente, innestandosi in una rappresentazione *sintetica* della Gerusalemme celeste; ciò pur consci della fragilità di tali ipotesi, data la larghissima lacunosità del decoro e la mancanza di iscrizioni o di precisi elementi iconografici a supporto. Anzitutto, sia l'incrocio sia la campata presbiteriale se misurate dall'imposta dei capitelli, dove comincia il muro, hanno la volumetria cubica descritta in Ap 21, 16<sup>35</sup>. La policromia del meandro, che alterna bianco, rosso e verde con lumeggiature di calce, è quella delle mura della Gerusalemme celeste di San Pietro al Monte a Civate<sup>36</sup>, che in tal modo rende il diaspro di cui sono fatte secondo Ap 21, 18 [fig. 7]. Il diaspro è una roccia sedimentaria prevalentemente formata da quarzo con inclusioni argillose e ferrose, contraddistinta da massa opaca, lucentezza grassa e svariate colorazioni, sebbene le più diffuse convergono sui toni del rosso mat-

tone e del verde<sup>37</sup>. Di conseguenza, anche il rosso lumeggiato e il taglio a *cabochon* delle gemme della banda sommitale potrebbero evocare la «gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino» (Ap 21, 11) cui è paragonato lo «splendore» della città celeste. La disposizione delle gemme in quinconce ricorre in numerosi casi di mura della Gerusalemme celeste<sup>38</sup>: si possono ricordare



6. Parma, Battistero: sommità della cupola, con l'ipotetica rappresentazione geometrica della Città Celeste di Ap 20 e 21, sorretta dal cerchio degli Apostoli (foto di G. Amoretti, da QUINTAVALLE 1988).

<sup>33</sup> Variante ereditata dal mondo classico (AL-HAMDANI 1995, pp. 36-38) e attestata soprattutto nell'Altomedioevo, ad esempio in San Salvatore a Brescia, San Giovanni a Müstair (SCIREA 2012a, pp. XXIX-XXX), San Giorgio a Reichenau-Oberzell (fra gli altri: KOSHI 1999, pp. 177-180), San Silvestro (già San Marciano) a Goldbach (EXNER 2001; BERSCHIN, KUDER 2012, pp. 17-29).

<sup>34</sup> BIANCHI 1987, pp. 12-21.

<sup>35</sup> Sulle diverse modalità rappresentative della Gerusalemme celeste: GATTI PERER 1983; ROCHE 1984; KÜHNEL 1987.

<sup>36</sup> PIVA 2006b, pp. 92-93.

<sup>37</sup> GAGETTI 2006, pp. 87-88.

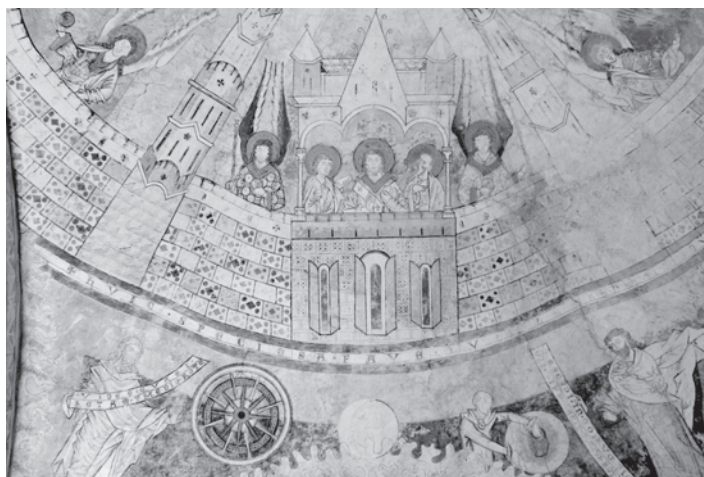
<sup>38</sup> COLLI 1983, pp. 129-131.

quelle a mosaico di Santa Maria Maggiore (V secolo) e di Santa Prassede (IX secolo) a Roma, quelle dipinte della *Bischofskapelle* del duomo di Gurk (Carinzia, XIII secolo) [fig. 8]<sup>39</sup>, quelle miniature di un'Apocalisse parigina (fine del XII secolo)<sup>40</sup>. Analogie più stringenti con San Tommaso si riscontrano nella Città celeste di un Salterio carolingio, dove una stretta banda con alternanza di pietre a *marquise* e a *tavola* (a base quadrata troncopiramidale), inquadrata da gemme tonde in quinconce, rappresenta le fondamenta di Ap 21, 19<sup>41</sup>.

Considerando le tabelle figurate, Paolo Piva in questo volume si interroga sui tre mezzibusti sopra le ascensioni di Elia ed Enoc, riconducendone i pelli gemmati e i voluminosi copricapi (testimoniati in negativo per la totale caduta della finitura cromatica) alla funzione di sacerdoti del Tempio [tavv. 81-83]. Se i paludamenti con fasce perlate disposte a V evocano l'*efod*, ampio scapolare di tessuto prezioso gemmato, ad uso del sommo sacerdote del Tempio (Es 28)<sup>42</sup>, i copricapi trovano corrispondenza nella visione del Tempio di Ezechiele (capitoli 40-48), in cui si specifica che i sacerdoti «porteranno in capo turbanti [*vittae*] di lino» (Ez 44, 18). Un mezzobusto acefalo dall'analogo scapolare si intravede nel meandro della parete sud, a sinistra dell'attuale passaggio, mentre la tabella alla sua destra è perduta, al pari del meandro della parete opposta. Infine, dalle tre tabelle del lato ovest dell'incrocio (faccia est dell'arcata ovest) emerge unicamente una sagoma verde, forse di uccello, nella seconda da sinistra. Pare dunque plausibile che il meandro recasse i sacerdoti di Ez 44, 15-18 anche sulla parete sud, e verosimilmente su quella opposta, contando sulla consueta simmetria compositiva. Posto che il clipeo fra Elia ed Enoc [tav. 82] sembra aver contenuto l'Arca dell'Alleanza nel Santuario di Ap 11, 19<sup>43</sup>, oppure «il Tempio che contiene la tenda della testimonianza»



7. Civate (Lecco), San Pietro al Monte: volta a crociera del vestibolo orientale, la Gerusalemme celeste di Ap 21, inizio del XII secolo.



8. Gurk (Carinzia), Duomo: volta della cappella alta occidentale, la Gerusalemme celeste, XIII secolo.

<sup>39</sup> Fra gli altri: KIRCHWEGER 2000, pp. 436-437.

<sup>40</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. acq. lat. 2290. GATTI PERER 1983, cat. 13.

<sup>41</sup> Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. fol. 23, f. 56r. GATTI PERER 1983, cat. 126. Manoscritto digitale open access: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz307047059>.

<sup>42</sup> GERARD 2002, pp. 388-389.

<sup>43</sup> SCIREA 2012b, pp. 200-201. PIVA in questo volume, *Iconografia*.



di Ap 15, 5<sup>44</sup>, non è perciò da escludere che il meandro costituisse un'allusione geometrica al perimetro del Tempio, sin dal tempo dei Padri in complesso rapporto esegetico con la Gerusalemme celeste di Apocalisse<sup>45</sup>.

A chiudere il cerchio, o meglio il quadrato, del tentativo di leggere la parte alta del decoro dell'incrocio e del presbiterio quale allusione alla Gerusalemme celeste restano gli angeli: quello a mezzobusto dotato di aureola e ali, superstite di una probabile terna, del meandro sopra i due enigmatici personaggi entro edicole (arcata est, faccia est [tav. 87]); quelli che reggono il clipeo con l'Agnello (o Cristo a mezzobusto); infine quelli che fanno ascendere Enoc [tavv. 84-86], in tale chiave colto ad un passo, al pari di Elia, dall'ingresso nel Regno dei cieli.

#### *A ridosso dell'arco absidale: Quadrettatura di gemme traslucide*

Volgendo l'attenzione alla campata presbiteriale, altri indizi potrebbero giustificare allusioni *shintetiche* alla Gerusalemme celeste. La fascia che all'angolo con l'arcata absidale bordava verticalmente i due registri figurati include una quadrettatura di gemme traslucide e policrome con taglio a *tavola* [tavv. 21, 93], già attestata nella stessa posizione in San Pietro ad Agliate<sup>46</sup>, nonché nei sottarchi della parete apocalittica dell'incrocio occidentale di Sant'Antonino a Piacenza<sup>47</sup>. Il medesimo *pattern* fa da sfondo al quadrato interno della Gerusalemme celeste dei manoscritti dell'Apoca-

lisse commentata da Beatus, fra i secoli X-XII, traducendo liberamente l'«oro puro, come cristallo trasparente» di cui è costituita la piazza (Ap 21, 21)<sup>48</sup>. Il motivo è ripreso in Apocalissi tardomedievali indipendenti dalla tradizione di Beatus<sup>49</sup> e sembrerebbe derivare da una radicata tradizione figurativa. Una possibile fonte paleocristiana, che però dovette attingere a modelli correnti, è l'illustrazione delle tende del Tabernacolo del V libro della *Topografia cristiana* di Cosma Indicopleuste, redatta alla metà del VI secolo ma tramandata da tre testimoni di IX e XI secolo<sup>50</sup>. Ciò considerato, pur mantenendo la cautela del caso, non è da escludere che l'impiego di tale *pattern* a ridosso delle absidi di Acquanegra ed Agliate, nonché a *sostegno* della corte celeste di Sant'Antonino, potesse costituire un mirato riferimento allo spazio metafisico della Città celeste.

#### *Campata presbiteriale: edicole, cupole, virgulti*

A sinistra della banda gemmata si addossa parte di un'edicola che inquadra una frammentaria figura aureolata [tav. 93]. Il libro chiuso premuto sul petto (di forma trapezoidale per via del braccio destro che ne copre l'angolo in alto a sinistra) non può che essere quello della Parola, e in quanto tale è attribuito neotestamentario, in San Tommaso altrimenti riservato ai soli Apostoli del Giudizio. Pertanto il personaggio deve corrispondere ad un Apostolo, come suggerito da Paolo Piva in questo volume. Te-

<sup>44</sup> Il tettuccio a doppia falda del margine superiore del clipeo è compatibile con le rappresentazioni di Ap 15, 5 del più antico ciclo illustrato dell'Apocalisse, quello del ms. 31 della Stadtbibliothek di Treviri (primo quarto del secolo IX), ff. 46, 49, 52. KLEIN, LAUFNER, FRANZ 2001 (facsimile e commento). KÜHNEL 1987, pp. 124-126.

<sup>45</sup> MAZZUCCO 1983 illustra efficacemente le complesse dinamiche che già dal III secolo interessarono il rapporto fra visioni del Tempio e della Gerusalemme celeste.

<sup>46</sup> SCIREA 2012a, pp. 129-130.

<sup>47</sup> BERTELLI, SUMMER 1991, pp. 30-48.

<sup>48</sup> New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 644, f. 222v; Valladolid, Biblioteca de la Universidad, 433 (già 390), f. 183r; La Seu d'Urgell, Catedral, Archivo diocesano, 4, f. 198v; Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 14-2 (già B31), f. 253v; Londra, British Library, Add. 11695, f. 208v; Gerona, Catedral, Museo diocesano, 7, f. 230v. GATTI PERER 1983, cat. 5-11.

<sup>49</sup> Ad esempio: Londra, British Library, Add. 42555 (*Apocalisse Abingdon*, prima del 1262), ff. 79v, 80v; ivi, Add. 17333 (secolo XIV), ff. 45r, 46r. GATTI PERER 1983, cat. 32-33, 49, 51.

<sup>50</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 699 (Costantinopoli, IX secolo), ff. 49r, 52r. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. IX.28 (Monte Athos [?] XI secolo), ff. 109r, 113r. Sinai, Monastero di Santa Caterina, Sin. Gr. 1186 (Cappadocia [?], XI secolo), ff. 79r, 82v. KÜHNEL 1987, pp. 153-154, figg. 118-119 (ma f. 109r, non l'indicato f. 124). ANDERSON 2013, pp. 50-52, tavv. XXVI, XXIX. KOMINKO 2013, pp. 111-113, 122-123, figg. CT 18a-b, 21a-c, 23a, tav. 15.

nuto conto delle due primitive monofore [tav. 21], lungo la parete vi sarebbe stato posto per altre due figure; ipotizzando il medesimo schema compositivo per la parete opposta (interamente ricostruita), e altre due figure sui fianchi dell'arcata absidale (Pietro e Paolo, *more romano?*), la campata presbiteriale avrebbe potuto ospitare dieci personaggi entro edicole. Secondo Ap 21,14 la Città celeste poggia «su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici Apostoli dell'Agnello». Le tre edicole superstiti in effetti sorreggono virtualmente la cornice inferiore del meandro, ma si tratta di un indizio troppo esiguo per dedurne consapevoli allusioni apocalittiche.

Tanto più che l'identificazione dei due personaggi della faccia est dell'arcata est, privi di aureola (quando invece lo sono tutte le figure dell'Antico Testamento, nonché più legittimamente gli Apostoli del *Giudizio*), di cartigli e/o libri (almeno per quello di destra, di cui si vedono entrambe le mani), è destinata a restare una questione aperta<sup>51</sup>. Un elemento non trascurabile è il loro inquadramento architettonico [tavv. 88, 90]. Entrambe le edicole, di color giallo vivo, sono allineate a sostegno della cornice del meandro pur se pensate in scorcio assonometrico, con (ridotta) profondità evidenziata sul lato esterno da una sbiadita campitura rossa. Ciascuna edicola fa tutt'uno con un baldacchino quadrangolare in forte scorcio, in cui spicca una rossa cupola emisferica con pomo di coronamento, impostata su base quadrata sorretta da capitelli (resta traccia di quello più esterno nord, in giallo oro).

Nel Medioevo la cupola emisferica con pomo di coronamento è legata all'immaginario delle città d'Oriente, e per lo più

costituisce un elemento identificativo dell'*Anastasis* di Gerusalemme, soprattutto nell'episodio delle *Pie donne al Sepolcro*. Gli esempi si distribuiscono fra diversa *media*, con elevata ricorrenza nelle placchette eburnee<sup>52</sup>. Nell'*Anastasis* miniata nel Sacramentario di Enrico II, la cupola (a spicchi) con pomo si eleva, come in San Tommaso, su cornicione a base quadrata<sup>53</sup>. Nella cosiddetta Pala d'oro di Aquisgrana, ciò che resta di un articolato arredo d'altare del tempo di Enrico II, il Sepolcro assume le forme di un ciborio su quattro colonne, con *tegurium* a base conica, tamburo, cornice e cupola emisferica con pomo<sup>54</sup>. Una struttura analoga rappresenta il *Sancta Sanctorum* del Tempio, con l'Arca, la verga di Aronne e un altare, nell'illustrazione dei peccati di Gerusalemme (Ez 8) dell'unico manoscritto del commento di Aimone d'Auxerre a Ezechiele, databile attorno al Mille<sup>55</sup>. Nel ciclo apocalittico del battistero di Novara (inizio XI secolo), l'apparizione dell'Arca nel Tempio di Ap 11, 19 è resa mediante uno scrigno entro un ciborio a pianta quadrata coronato da cupola emisferica [fig. 9]<sup>56</sup>, del tutto analogo a quello della *Presentazione al Tempio* di San Salvatore a Casorezzo<sup>57</sup>. Ancor più stringenti analogie con Acquanegra si riscontrano nel decoro della cappella di Sant'Eldrado nell'abbazia della Novalesa, nella volta a botte della parete orientale, dove si dispiegano episodi della vita di san Nicola: la «MIRREA CIVITAS» (Myra) è sintetizzata in una porta di città con arcata a tutto sesto cui si addossa un ciborio a base quadrata e cupola emisferica (senza pomo), che include un altare gemmato su cui pendono una corona e una croce votive [fig. 10]<sup>58</sup>.

<sup>51</sup> PIVA in questo volume, *Iconografia*.

<sup>52</sup> Il censimento delle ricorrenze e delle variazioni formali delle rappresentazioni dell'edificio dell'*Anastasis* costituirebbe una ricerca a sé stante, peraltro di grande interesse. A titolo di esempio, si considerino le placche dei secoli IX-XII catalogate o discusse in GABORIT-CHOPIN 2003, cat. 38, 40, 44b, 53b, 60, 60b, 91. A base quadrata posta di spigolo, come in San Tommaso, è l'*Anastasis* della placca di IX secolo della coperta del Libro di pericopi di Enrico II (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452): FILLITZ 1993, pp. 182-183.

<sup>53</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, f. 15v. Da ultimo: GARRISON 2012, pp. 148-149.

<sup>54</sup> FILLITZ 1993, pp. 186-187; LASKO 1994 (1972), pp. 130-131.

<sup>55</sup> STIRNEMANN 1991, pp. 96-98; STIRNEMANN 2010, pp. 221-225.

<sup>56</sup> PERONI 1998; ROSSI 2011, pp. 75-83.

<sup>57</sup> BERTELLI 1994; SCIREA 2011b.

<sup>58</sup> DEMUS 1969, pp. 134-135, fig. 74, ma con datazione errata al XIII secolo. Il merito di aver collocato il ciclo dipinto della cappella di Sant'Eldrado a cavallo fra i secoli XI e XII spetta a SEGRE MONTEL 1980 (con aggiornamento 1997). Tuttavia le argomentazioni con cui si giunge a fissarne l'esecuzione fra 1096 e 1097 sono co-





9. Novara, Battistero della cattedrale: scene apocalittiche fra meandri; in alto a sinistra, l'apparizione dell'Arca nel Tempio, secondo Ap 11, 19.

Se per anacronismo la rappresentazione sintetica dell'*Anastasis* fu spesso prestata a quella del *Tempio*, per sineddoche giunse a connotare l'intera città di Gerusalemme, terrena ma anche celeste. Nel semicilindro absidale di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia (Viterbo) la «IERUSALEM» gemmata dipinta all'estremità sinistra (la corrispettiva Betlemme all'estremità opposta è perduta) è una sorta di *tour-porche*, fiancheggiata da due torri sormontate da cupole emisferiche con pomo<sup>59</sup>. In Santa Maria Immacolata di Ceri (Cerveteri), verosimilmente dipinta dalla stessa bottega della chiesa inferiore di San Clemente a Roma (tardo XI secolo), la cupola con pomo è riservata al

probabile Tempio di Vesta a Roma, nell'episodio della sconfitta del drago da parte di papa Silvestro, e all'Eden quale città turrita e gemmata nella *Cacciata dei Progenitori*<sup>60</sup>; le torri delle restanti quinte sono invece coronate da curiosi dischi, sorte di pietre da macina. Dall'Apocalisse di Treviri/Cambrai<sup>61</sup> alla crociera del duomo di Braunschweig<sup>62</sup>, passando per l'Apocalisse di Bamberg<sup>63</sup>, le torri della città celeste recano cupole emisferiche o a sesto rialzato, che in molti altri casi assumono forma propriamente conica (ad esempio a Civate); ciò che però non manca mai sono i ben rilevati pomi sommitali, che forse in alcuni casi alludono alle perle di Ap 21, 21: «E le

struite con labili indizi e supposizioni forzate attorno ad un racconto agiografico di XIII secolo, peraltro relativo a Saint-Nicolas-de-Port, in Lorena. Da considerare è invece l'identificazione del donatore ai piedi di Sant'Eldrado nell'abside, tale «ADRA[LD]VS BREME/[T]ENS [...] FILIVS [...] R / [...] CO: [...] PRECATVR», con l'abate di Breme (da cui dipendeva la Novalesa) documentato nel 1060 come *Adraldus*, nel 1081 come *Everaldu*, e nel 1093 (con qualche dubbio di autenticità) come *Eraudus*, sempre che si trattasse della stessa persona. SEGRE MONTEL 1980, p. 460 e nota 33, con rimando agli *Antichi inventari del monastero della Novalesa* curati da Carlo Cipolla nel 1894.

<sup>59</sup> HOEGGER 1975, pp. 36-41.

<sup>60</sup> ZCHOMELIDSE 1996, pp. 38-40, 58-59, 127-130; KESSLER 2002d, pp. 85-86.

<sup>61</sup> GATTI PERER 1983, cat. 24-29.

<sup>62</sup> WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2014, pp. 208-210, tavv. 83-96, Plan. 5.

<sup>63</sup> GATTI PERER 1983, cat. 19.



10. Novalesa (Valle di Susa, Torino), Abbazia dei Santi Pietro e Andrea, cappella dei Santi Nicola ed Eldrado: imbotte orientale, san Nicola e il pontefice prostrati ad un altare della città di Mira (da DEMUS 1969).

dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta formata da una sola perla»<sup>64</sup>.

Tenuto conto di quanto sopra, gli speculari gruppi edicola-ciborio di San Tommaso potrebbero sintetizzare contesti urbani di luoghi santi, e il primo pensiero va alle città di Betlemme e Gerusalemme; in alternativa alluderebbero a spazi presbiteriali in corrispondenza dell'altare. Tuttavia la polisemia simbolica degli esempi richiamati e la mancanza di più precisi indizi lasciano tutte le strade aperte, soprattutto in relazione all'identificazione dei due personaggi.

I cibori aderiscono alle cornici verticali sviluppate all'intersezione fra le pareti. All'angolo nord si conserva la metà sinistra di un virgulto con steli fogliati sorgenti da larghi calici, in ocra rossa con lumeggiature bianche [tav. 89]. All'angolo sud non resta che parte della cornice rossa, ma senza dubbio si ergeva un ulteriore virgulto, perché composizioni analoghe si ripetono sull'altra faccia dell'arcata, ai lati di Elia ed Enoc. L'anomala presenza di un elemento vegetale non geometrizzato in un segmento strutturale del sistema ornamentale, a *pattern* geometrico non solo a ridosso dell'ab-

side ma anche ai quattro angoli della navata [tavv. 40, 51, 112], fa nuovamente sospettare una valenza iconografica. A rischio di forzare l'esegesi, non sarebbe da escludere un'allusione al *lignum vitae* nelle sue molteplici accezioni<sup>65</sup>.

#### *Lo scheletro dei setti di navata*

L'estrema lacunosità del meandro sommitale della navata, a T speculari sfalsate alternate a tabelle figurate, impedisce di precisarne il ruolo in rapporto ai Progenitori e alla serie di Patriarchi, Giudici e Re. Di certo il tenore si abbassa rispetto all'incrocio, non solo per la rinuncia alla svastica ma anche per le figurazioni, a giudicare dalle tabelle superstiti. Tre di esse corrispondono alle storie dei Progenitori [tavv. 15, 40]. La prima sormonta la creazione di Adamo e forse includeva un quadrupede alato in scorcio. La seconda sormontava il probabile Peccato e lascia intravedere una figura con volto umano, lunga chioma a cuneo, scudo e calzari appuntiti, inginocchiata di profilo in direzione del centro dell'arcata. La terza, esattamente sopra i due ignudi

<sup>64</sup> COLLI 1983, p. 131; GATTI PERER 1983, cat. 24.

<sup>65</sup> Sulla polisemia del *Lignum vitae*: SKUBISZEWSKI 1992, pp. 56-70; IACOBINI 1994.



cacciati dall'angelo, inquadrava un quadrupede, senza poter specificare se si tratti di animale puro o impuro, secondo i precetti di Levitico 11 e Deuteronomio 14. La tabella più leggibile si trova lungo la parete sud, in corrispondenza di S05 e S06, e raffigura un satiro arciere [tav. 47]; quella fra S07 e S08 è invece ridotta alla striscia inferiore, in cui pare di riconoscere le zampe di un quadrupede. Infine, un frammento di disco (celesti?) in verde lumeggiato si colloca sopra S10 [tav. 51]. Forse angeli tornavano ad elevare il tenore del meandro in controfacciata, sopra il *Giudizio*, ma l'integrale ricostruzione della parte più alta della parete impedisce ogni verifica.

Il meandro sommitale funge da lunghissimo architrave<sup>66</sup>, cui sono virtualmente appese le quattro monofore per parte che vi si innestano: elementi di *vuoto* architettonico ma di *pieno* luministico, integrati nello scheletro ornamentale poiché funzionali a scandire le coppie di figure [tavv. 12-13]. Alle estremità l'architrave è sostenuto da analoghi meandri verticali (ma con T non sfalsate), estesi a entrambi i registri figurati e poggiati direttamente sui fianchi delle arcate. In tali bande di bordura, che a ridosso della controfacciata accolgono gli angeli tubicini pertinenti al *Giudizio finale*, si innesta il più sottile architrave che separa i due registri, anch'esso a meandro ma nella variante a uncini.

Le sequenze di Patriarchi, Giudici e Re dei registri alti sono così sigillate dal meandro sui quattro lati, in una sorta di isolamento spazio-temporale. In tal modo si enfatizza lo scarto rispetto al sottostante registro, bordato dal meandro sopra e ai lati ma non in basso, dove la sola cornice iscritta lo separa dalle arcate su pilastri, pur con spazio sufficiente per un ulteriore meandro. Così i Profeti sono parzialmente sottratti dall'isolamento per entrare in contatto con l'*ecclesia peregrinans*, coerentemente con il loro ministero.

Peraltro non si deve sottovalutare l'importanza delle bande iscritte nell'economia del congegno figurativo [tavv. 72-77, 98, 103, 105-106]. L'esegesi testuale che dispie-

gavano è ormai negata dalla larghissima lacunosità, che lascia decifrare solo frammenti di frase, parole e lettere isolate, non riconducibili a versetti biblici o esegetici [Corpus iscrizioni]. Integrandosi con l'esegesi in figura delle pitture, essa andava a vantaggio dei monaci più colti, tanto più ad Acquanegra dove la figurazione prevalentemente iconica dipendeva strettamente dal completamento testuale. Ad un livello inferiore, *tituli* e didascalie consentivano a chi praticava un po' di latino di identificare i personaggi stanti e di comprendere lo svolgersi delle storie dei Progenitori e di Girolamo<sup>67</sup>. Altresì, per l'uomo medievale la scrittura esposta aveva un forte carattere di oralità e di forma, di oggetto, così come per lo stesso libro della Parola<sup>68</sup>. Di conseguenza l'interazione fra le eleganti lettere capitali di aspetto argenteo lumeggiato, il fondo blu (già) saturo e le cornici purpuree dotava di spiccata valenza ornamentale le bande che bordavano sopra e sotto i registri inferiori dei setti, ripetendosi almeno quattro volte nel *Giudizio finale*.

### *Colonne di spoglio, candide cortine*

Il meandro-architrave intermedio, lambito dalle aureole, reca nelle tabelle uccelli trampolieri [tavv. 64-65] ed è sostenuto da cinque sontuose colonne per parte, diversificate ma abbinata a coppie nord-sud come spesso accadeva per i veri colonnati di spoglio. Elemento unificante è il capitello troncoconico rovesciato (analogo a quello che sostiene il portico nell'ultima scena del ciclo di Girolamo) in funzione di base [tavv. 64, 77]. Partendo dalla controfacciata, i capitelli sono alternativamente a mascherone fitoantropomorfo e a cespo d'acanto policromo, mentre i fusti sono lisci e venati nella prima e nella quarta coppia, scanalati nelle due intermedie (la quinta coppia è perduta). Ciò potrebbe riflettere la primitiva suddivisione dello spazio liturgico, anche perché altrove, come nella rotonda di San Lorenzo a Mantova<sup>69</sup> [fig. 11] o nel battistero di Novara, si preferisce uniformare i supporti di-

<sup>66</sup> Come già suggerito in TOESCA 1990a, p. 4.

<sup>67</sup> Sulla stratificazione di significato e di ricezione di *tituli* e didascalie della pittura monumentale: KESSLER 2002e.

<sup>68</sup> CARRUTHERS 2006, pp. 192-196.

<sup>69</sup> PIVA 2011b.

pinti. I fondali bianchi su cui si stagliano le figure, che hanno fatto richiamare le pagine miniate delle Bibbie Atlantiche<sup>70</sup>, dovrebbero invece corrispondere a cortine: oltre a interrompersi in corrispondenza delle colonne, hanno il lembo inferiore ornato da un cordone continuo a elle (visibile in alcuni punti sulla parete sud), che ponendosi a cavallo del fondo ocrato potrebbe costituire la legatura della cortina stessa. Infine, una banda verde quasi ovunque perduta costituiva il vero e proprio piano di calpestio.

### *Le arcate su pilastri: inediti spazi narrativi*

Portandosi ora negli spazi fra le arcate, peculiarità del congegno figurativo di Acquanebra è avervi dispiegato l'unico vero ciclo narrativo, quello di Girolamo e il leone [tavv. 74-77], dove di norma trovano posto figure stanti (come in Sant'Angelo in Formis e in Santa Maria d'Anglona<sup>71</sup>) o clipei (come a Galliano e Agliate). Il paradosso è solo apparente, perché così facendo la vicenda di Girolamo, editore della Bibbia e perciò indiretto responsabile della messa in scena dei registri superiori, lungi dall'essere sacrificata è posta quasi a contatto con l'*ecclesia peregrinans*, risultando leggibile a occhio nudo anche nei dettagli. Il discorso è analogo per l'episodio di Balaam, l'asina e l'angelo del terzo pennacchio da ovest del setto opposto [tav. 72].

Le ghiere delle arcate, ove ancora sussiste intonaco, accolgono il medesimo *pattern* fitomorfo, definibile *Catena di fioroni policromi di palmette con calice alternativamente giallo e rosso* [tav. 75]. Non diversamente dovevano connotarsi le ghiere delle arcate di incrocio, a giudicare dai frammenti di quella nord. Si tratta di un *pattern* diffuso nel romanico lombardo, declinato in molte varianti<sup>72</sup>; qui impiegato a conti-

nuazione del viluppo vegetale già dipinto sui capitelli, conformati in laterizio con *kalathos* appena scantonato fra collarino torico, abaco quadrato e sorta di pulvino schiacciato [tavv. 37-39]. A testimoniare il decoro a larghe palmette restano i lati interni della prima e della terza arcata sud [tavv. 116, 118] e l'angolo nordovest dell'incrocio. Una soluzione analoga ricorreva in Sant'Antonino a Piacenza, almeno a giudicare dal supporto laterizio nordovest dell'incrocio<sup>73</sup>. Nei due casi i pilastri cilindrici dovevano essere dipinti a imitazione di marmi policromi, ma i rimaneggiamenti di età moderna, per San Tommaso aggravati dall'incauta raschiatura del 1985 [FERRARI in questo volume, figg. 7-8], non hanno risparmiato alcun lacerto di intonaco<sup>74</sup>. L'effetto non doveva essere lontano da quello dell'abbaziale di Saint-Savin-sur-Gartempe (attenzione però ai restauri)<sup>75</sup>, ma un caso particolarmente affine, vicino nello spazio e nel tempo, è offerto dai supporti al piano superiore della rotonda di San Lorenzo a Mantova [fig. 11], con fusti marmorizzati e capitelli a larghe foglie stilizzate<sup>76</sup>.

Il decoro dipinto dei sottarchi si conserva solo a sud, dispiegando nelle prime quattro arcate da ovest i seguenti *pattern* [tavv. 116-119]: *Tralcio sinusoidale con volute floreali fra strisce policrome* (l'ennesima declinazione di un *classico* del Medioevo lombardo); *Meandro a T speculari* (lo stesso dei meandri verticali); *Intreccio speculare di tralci sinusoidali bianchi su fondo ocrato* (un delicato arabesco che esula dal consueto repertorio); *Ellissi gradonate che includono losanghe gradonate* (non lontane dal primo sottarco sudovest di Sant'Angelo in Formis)<sup>77</sup>. La mancanza di corrispettivi a nord impedisce di stabilire eventuali corrispondenze. Il dato certo è il ruolo totalizzante della pittura nel decoro della navata, dal sof-

<sup>70</sup> TOESCA 1990a, p. 4; SEGRE MONTEL, ZULIANI 1991, p. 118. Sul rapporto del ciclo con le Bibbie Atlantiche, certo da ridimensionare: OROFINO in questo volume.

<sup>71</sup> La parete meridionale dell'antica cattedrale ospita un articolato ciclo dell'Antico Testamento, realizzato a cavallo fra i secoli XII e XIII e analizzato in KESSLER 1996. Fra le arcate su pilastri trovano posto i profeti Daniele, Amos, Abdia ed Ezechiele.

<sup>72</sup> Per una rassegna di casi: SCIREA 2012a, pp. 73-74, 114-115, 136-137, 139-140, 166, 172.

<sup>73</sup> BERTELLI, SUMMER 1991, p. 30.

<sup>74</sup> TOESCA 1990a, nota 9. FERRARI in questo volume.

<sup>75</sup> FAVREAU 1999.

<sup>76</sup> SCIREA 2012a, p. 89, fig. 41.

<sup>77</sup> SCIREA 2012a, pp. 92-93.





11. Mantova, San Lorenzo: ambulacro superiore, pilastri cilindrici marmorizzati e capitelli dipinti a palmette.

fitto alla base del pilastro, collegandosi attraverso la maglia geometrica del mosaico ai pilastri opposti, così da configurare un vettore circolare continuo.

*Due fondali: l'arcata di incrocio ovest e la controfacciata*

Alle estremità dell'arcata di incrocio ovest, svoltati gli angoli nordest e sudest con nastri sinusoidali speculari, raddoppiano le bande verticali a meandro, con sviluppo a dentelli speculari [tav. 40]. Anche le storie dei Progenitori erano dunque incorniciate da meandri sopra e ai lati, mentre la ghiera dell'arco doveva replicare il *pattern* fitomorfo attestato sull'arcata di incrocio nord, attenuando l'effetto di cesura nei confronti dello spazio sottostante. Uno schema analogo impronta il *Giudizio finale* [tav. 97]: bordato dai meandri verticali dei setti e da quello sommitale perduto, è suddiviso trasversalmente da sole bande rosse, almeno

quattro delle quali contenenti iscrizioni; in tal modo si evitano cesure forti tra i registri, rispondenti anzitutto ad un vettore verticale e in rapporto dialettico con i riquadri figurati del mosaico pavimentale.

*Lo zoccolo*

Ad eccezione della bordura superiore, a meandro a doppie T sovrapposte, i pochi resti del decoro dello zoccolo absidale sono ora coperti dagli stalli del coro ligneo. Soccorrono parzialmente alcune riprese fotografiche realizzate nel corso del restauro del 1990<sup>78</sup>, da cui emerge una stratificazione di almeno tre intonaci [tavv. 94-95]. Rimuovendo a più riprese lo strato barocco, più volte scialbato, sono riemersi frammenti di riquadri tardogotici. Da sinistra: la parte inferiore di un'ampia veste scura femminile (?); i calzari appuntiti e la veste rossa plissettata, fin quasi alla cintola, di un santo maschile; un grande sarcofago in Rosso di Verona con coperchio di sbieco ai piedi della cassa, probabilmente in funzione della *Resurrezione di Cristo*; una striscia della veste rossa di un altro santo maschile (?); la parte inferiore della Vergine in trono. Accanto, sotto la mensola della pala settecentesca, in aderenza alla cornice del meandro si sviluppa una *Scacchiera di triangoli a coda di rondine in quadrato*, alternativamente sui toni dell'ocra gialla, dell'ocra rossa e del blu. Un *pattern* analogo ricorre nell'area sud del mosaico pavimentale [tav. 133] e in altri contesti del románico lombardo<sup>79</sup>. Sorprende però trovare un decoro più consono ad un ambito profano, o al limite ad un ambiente funzionale alla chiesa<sup>80</sup>, dietro l'altare maggiore, dove di norma si dispiega il *velum* dipinto. Lacerti di intonaco fra lo stipite destro del portale della navatella sud, probabilmente aperto in età moderna<sup>81</sup>, e il semipilastro cilindrico offrono informazioni sullo zoc-

<sup>78</sup> FERRARI in questo volume.

<sup>79</sup> Altare dipinto di Santa Maria del Lavello, a Calolziocorte (Lecco); in variante fitomorfa, abside di Sant'Agostino a Caravate. SCIREA 2012a, pp. 79, 162.

<sup>80</sup> Come nel caso dell'attuale sacrestia, forse già sala capitolare, di San Francesco a Gargnano, sulla sponda bresciana del Lago di Garda (XIII secolo). SCIREA 2012a, pp. 41-43.

<sup>81</sup> Sembrerebbe testimoniarlo lo stesso *velum* dipinto, anomalo se limitato alla stretta fascia fra attuale stipite e semicolonna. Non dirime la questione la stratigrafia della muratura, inquinata o non visibile, anche sul lato opposto: GALLINA in questo volume. PIVA in questo volume, *Architettura*, osserva giustamente che i due portali romanici aperti nei perimetrali nord e sud, in prossimità della controfacciata, sarebbero stati poco compatibili con corrispettivi portali di controfacciata.

colo dipinto della controfacciata [tav. 115]. Alla base di un registro figurato a sfondo (ora) rosso, testimoniato da una striscia verticale adiacente al semipilastro, si dispiegava una banda iscritta cui erano appese le balze di una finta cortina, onnipresente nei decori dipinti medievali. È ragionevole ritenere che tale *velum* dipinto si estendesse ai perimetrali lunghi della navata. Lo zoccolo della controfacciata giudiziaria si poneva invece ad un livello più basso, per fare spazio al registro che reca un episodio di antagonismo (*infra*). In virtù di tale scarto è ipotizzabile una soluzione diversa, eventualmente a finte *crustae* marmoree, in analogia all'emiciclo absidale, secondo un principio di *variatio* che non di rado si relazione con la semantica del registro figurativo<sup>82</sup>.

### *Vettori ornamentali*

Le diverse componenti dello scheletro ornamentale contribuivano a guidare i sensi di lettura del ciclo e le interazioni di senso fra le sue parti. Dal presbiterio alla navata, lungo un vettore longitudinale, il meandro sommitale configurava una triplice gradazione gerarchica: svastiche con angeli; svastiche con i sacerdoti del Tempio; T sfalsate con figure terrene. Sui setti di navata, la gerarchia ornamentale tendeva a contrastare l'orizzontalità dei registri suggerendo un vettore verticale, dall'alto verso il basso: meandro a T sommitale e laterale, meandro a uncini, banda iscritta, ghiere floreali. Al contrario, considerando i supporti, la direzione si inverte in senso piramidale: sei possenti pilastri cilindrici (includendo il semipilastro di controfacciata); cinque colonne

dipinte; quattro elementi *pensili* di luce (le monofore). La presenza totalizzante del sistema ornamentale dipinto, anche su ghiere, sottarchi, capitelli e pilastri, collegati a quelli opposti attraverso la maglia geometrica del mosaico pavimentale, configurava altresì un vettore circolare continuo, che doveva servirsi anche del decoro del soffitto. I Progenitori e il *Giudizio finale*, l'inizio e la fine della storia della Salvezza, affrontati alle estremità della navata, si corrispondevano anche per la bordura a meandro su tre lati, che cedendo la cornice inferiore a cesure attenuate suggerivano un rapporto più diretto con il livello d'uso dell'edificio, e con le tematiche terrene dello stesso pavimento a mosaico.

### METTERE IN FIGURA L'ANTICO TESTAMENTO: LA VIA DI ACQUANEGRA

#### *Dalla multiforme tradizione figurativa della Genesi: i Progenitori*

La sequenza narrativa dedicata ai Progenitori [tavv. 15, 40-42], sul lato orientale della navata (arcata di incrocio ovest, faccia ovest), aggiunge una testimonianza finora trascurata nell'affollato dibattito critico sull'origine e gli sviluppi delle rappresentazioni monumentali della Genesi<sup>83</sup>. Partendo dai cicli paleocristiani di San Pietro e di San Paolo fuori le mura a Roma, dalla Genesi di Vienna<sup>84</sup>, da ciò che ancora si può dedurre dalla «Cotton Genesis recension» (manoscritto illustrato di V secolo)<sup>85</sup>, attraverso i frontespizi di quattro Bibbie caroline<sup>86</sup> e le parafrasi bibliche dei secoli XI-XII<sup>87</sup>, per arrivare ai cicli monumentali

<sup>82</sup> Paradigmatico in tale senso è il decoro altomedievale del secondo livello della torre del monastero femminile di Torba (Gornate Olona, Varese), che accosta *velaria*, *crustae* e transenne in relazione ai diversi blocchi del registro figurativo. SCIREA 2012a, p. 157, figg. 70-72, 74.

<sup>83</sup> Già Ilaria Toesca (1990a, p. 5) riconobbe «Frammenti di quattro scene della Genesi, tra cui si riconoscono due busti del Creatore, la "Cacciata dal Paradiso Terrestre" e, forse, "Adamo ed Eva al lavoro"».

<sup>84</sup> Di recente: ZIMMERMANN 2003.

<sup>85</sup> London, British Library, Cott. Otho B.VI. Il manoscritto, quasi interamente distrutto nell'incendio del 23 ottobre 1731 di Ashburnham House, secondo la ricostruzione proposta in WEITZMANN, KESSLER 1986 si sarebbe composto di 221 carte contenenti l'intero Libro della Genesi nella versione greca dei Settanta, illustrata da 360 miniature. La relativa bibliografia è ormai sterminata. Per un punto della situazione: LOWDEN 1992; MARINI CLARELLI 1995, p. 494; KESSLER 2014, pp. 7-17.

<sup>86</sup> Bibbia di Grandval (London, British Library, Add. 10546, f. 5v), Bibbia di Alcuino (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 1, f. 7v), Bibbia di Viviano (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 1, f. 10v), Bibbia di San Paolo fuori le mura (Roma, San Paolo fuori le mura, Bibbia, f. 8v). KESSLER 1971 e 1977; KLEIN 1984; ESCHER-BRAUNFELS 1991.

<sup>87</sup> LOWDEN 1992, pp. 42-48.



romanici, da più parti si è tentato di restituire per via deduttiva le *matrici* illustrate paleocristiane e di precisarne le genealogie, salvo scontrarsi con sistematici scarti rispetto ai supposti modelli. Senza l'ardire di volersi addentrare nella questione, ci si chiede se sia ancora lecito supporre l'esistenza di analitici cicli primigeni, replicati con criteri selettivi tanto da ramificarsi in filiazioni. Forse più ragionevole è supporre una diffusa e asistemica elaborazione paleocristiana di cicli selettivi, secondo intrecci sempre diversi fra scelta dei passi testuali, esegesi, esigenze liturgiche e di spazio liturgico, *medium* artistico e pratiche di bottega. Si spiegherebbe più coerentemente il successivo pluralismo e sperimentalismo di soluzioni, che impronta anche la sequenza di San Tommaso.

In un saggio del 1989 Carlo Bertelli si focalizzava sui superstiti cicli della Genesi del romanico lombardo, considerando quelli di Galliano, Agliate, Carugo (più precisamente Gattedo di Mariano Comense, in parrocchia di Carugo) e Muralto (Canton Ticino), allargando il campo alle *lombarde* Bibbie di Ripoll e Roda ma tacendo del caso di Acquanegra, che pur già conosceva<sup>88</sup>. Collazionando i resti dei quattro cicli monumentali egli ricostruisce «un ciclo ideale» di quindici episodi<sup>89</sup>, evidenziando le peculiarità rispetto alla tradizione romana, che dai cicli leoniani giunge nel XII secolo in San Giovanni a Porta Latina o in San Pietro a Ferentillo, e ancora oltre in San Paolo inter vineas a Spoleto<sup>90</sup>. Anzitutto è tralasciato ogni riferimento ai primi giorni della Creazione, aprendo il racconto con l'*Animazione di Adamo*, già in piedi e afferrato per l'avambraccio da Dio Padre/Cristo (Galliano, Agliate) [fig. 12]; si prosegue con la *Creazione di Eva*, semisdraiata su Adamo addormentato e in atto di essere sollevata dal Creatore (Agliate, forse Galliano); seguono il *Peccato* (Carugo, cui aggiungere il pannello isolato in San Giacomo a Spurano



12. Agliate (Monza e Brianza), San Pietro: parete nord, ciclo della Genesi, l'Animazione di Adamo.

di Ossuccio<sup>91</sup>) [fig. 13], il *Senso di vergogna* (Galliano), il *Rimprovero* (Muralto), la *Cacciata* da parte dell'angelo (Carugo), la *Vestizione* (Galliano, Muralto), la *Consegna degli strumenti agricoli* (Muralto), il *Lavoro* (Galliano, Carugo, Muralto), infine sei episodi relativi a Caino e Abele (Muralto). Andreina Contessa ha ripreso la questione nel 2004 focalizzandosi sulle due Bibbie catalane e riflettendo sulla diffusione del *Lavoro* di entrambi i Progenitori, attestato anche nei rilievi di Wiligelmo a Modena e negli avori di Salerno, ma distante dal filone romano, in cui Eva è intenta ad accudire il figlio (San Paolo fuori le mura) o regge il fuso (San Giovanni a Porta Latina, Ferentillo)<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> BERTELLI 1989, presentato al convegno CISAM del 1987. Che lo studioso già conoscesse il decoro di Acquanegra risulta da TOESCA 1987 e poi 1990a.

<sup>89</sup> BERTELLI 1989, pp. 824-825.

<sup>90</sup> Sulla filiazione da San Pietro: KESSLER 2002c e 2002d. Sulla restituzione del ciclo della Genesi di San Paolo fuori le mura: PROVERBIO 2008-2009, cap. II. Su San Giovanni a Porta Latina: RICCIONI 2006c. Su Ferentillo: KESSLER 2003. Su San Paolo inter vineas: KESSLER 2002f.

<sup>91</sup> RURALI, SCIREA 2011.

<sup>92</sup> CONTESSA 2004, pp. 5-7.



13. Ossuccio (Como), Santi Giacomo e Filippo: parete nord, il Peccato originale.

La sequenza dell'arcata di San Tommaso, di cui è andata perduta la metà inferiore e l'intero episodio mediano, nell'ottica dei modelli costituisce un ibrido. La scena si apre all'estrema sinistra con il Creatore nei panni di Cristo, di cui sono attribuito il nimbo crucisignato, la barba e i lunghi capelli con scriminatura centrale [tav. 41]. La veste è ridotta al solo disegno in ocre gialla, ma un dettaglio di rilievo è la manica stretta con spesso polsino dorato, in luogo della consueta ampia manica a metà avambraccio: il Cristo-Creatore non vestiva la tunica panneggiata da filosofo, ma un abito forse sacerdotale; non a caso nella Bibbia di Viviano e a Muralto egli regge un pastorale e nella Bibbia di Ripoll uno scettro<sup>93</sup>, in linea con la propaganda di auto-legittimazione della gerarchia ecclesiastica nell'età della Riforma. La figura, affrontata ad un albero dalla folta chioma ad ombrello, è leggermente china e indirizza lo sguardo verso il

perduto Adamo, già sotto il livello della sua mano destra, colta nel polisemantico gesto della Parola<sup>94</sup>. Quest'ultimo e la posa di Adamo escludono il riproporsi dell'*Animazione*, presente a Galliano, ad Agliate, nelle Bibbie di Ripoll e Roda e nella più tarda Genesi Millstatt, in favore dell'iconografia di matrice romana, ben esemplificata in San Giovanni a Porta Latina: Cristo è seduto sul globo, nell'atto di infondere il soffio vitale ad Adamo, semisdraiato su di una roccia da cui sgorgano i quattro fiumi paradisiaci, su sfondo alberato [fig. 14]. Ad Acquanegra la postura seduta sul globo è assai probabile, considerato il dorso chino in avanti. L'afflato vitale, sotto forma di tracciante in ocre rossa, è ancora visibile sotto la mano e si dirige nella parte bassa dell'albero, dove incontrava la bocca di Adamo.

Cristo-Creatore è replicato a destra dell'albero. Il suo volto reclinato e la spalla destra è tutto ciò che resta della scena, verosimilmente la *Creazione di Eva* [tav. 40]. Di nuovo doveva comparire Adamo semisdraiato (sfruttando la forte inclinazione del bordo inferiore del riquadro, non lontano dal vertice dell'arco) e dietro di lui l'emergente busto di Eva, tesa verso il Creatore; ciò secondo la messinscena ovunque attestata, con la peculiarità del contatto fisico fra Creatore e creata ad Agliate e forse a Galliano.

Il vertice della volta cela gli eventuali resti dell'episodio centrale. Poco oltre emerge la sommità di un ulteriore albero a chioma compatta; accanto, la testa nimбата di un angelo alato e i mezzibusti ignudi di Adamo ed Eva, stretti fianco a fianco ma con il capo reclinato in direzioni opposte [tav. 42]. L'atteggiamento statico e dolente, enfatizzato dal gesto di Eva di coprirsi parte del volto con la mano sinistra, ricondurrebbe all'episodio del *Rimprovero* (Gn 3, 8). La presenza dell'angelo fa tuttavia propendere per la *Cacciata dal Paradiso terrestre*; ciò anche se il testo della Genesi vorrebbe i Progenitori già vestiti, mentre la mano destra di Eva, stante l'avambraccio lungo l'addome, reggeva ancora la foglia di fico. La compatibilità di tale declinazione iconografica con la *Cacciata* è confermata dai frontespizi

<sup>93</sup> BERTELLI 1989, p. 821; CONTESSA 2004, p. 5.

<sup>94</sup> ANGHEBEN 2013b.





14. Roma, San Giovanni a Porta Latina: la Creazione di Adamo (da ROMANO 2006).



15. Ferentillo (Terni), San Pietro in Valle: la Cacciata dei Progenitori (da TAMANTI 2003).

della Bibbia di San Paolo fuori le mura e delle Bibbie Atlantiche di Todi, dell'Angelica e del Pantheon<sup>95</sup>. Altrettanto affine è il ciclo di Ferentillo, dove la scena, peraltro preceduta dal *Rimprovero*, comporta lo stesso atteggiamento dolente, comune all'angelo, e la sola foglia di fico a coprire Adamo ed Eva [fig. 15]. Si tratta di un comune caso di esegesi in figura, tanto più giustificato in presenza di spazi ristretti e forse condiviso dal pur dilatato ciclo di Galliano<sup>96</sup>.

Fra la *Creazione di Eva* e la *Cacciata* non poteva che dispiegarsi il *Peccato originale*, compresso nello stretto e irregolare spazio al vertice dell'arco. Pare lecito ipotizzare una composizione simmetrica, con al centro un basso Albero della conoscenza del Bene e del Male e ai lati Adamo ed Eva.

Il ciclo si conclude verosimilmente con il *Lavoro dei Progenitori*, ma l'estrema lacunosità impedisce di precisare i dettagli di una scena che ammette molte varianti. All'estrema sinistra si intravede il mezzo-

busto di tre quarti di Adamo, finalmente coperto da una tunica rossa ma posto più in basso rispetto alla contigua Eva della *Cacciata*, e proporzionalmente più piccolo. All'estremità opposta, un po' più in alto, si dispone Eva, di cui restano frammenti del volto e l'impronta dei capelli lunghi sul collo. Di certo la composizione non seguiva il modello di Galliano, Muralto e Carugo, dove i due zappano uno dietro l'altro; né quello del filone che accomuna San Giovanni a Porta Latina ai mosaici della Cappella Palatina di Palermo<sup>97</sup>, del duomo di Monreale<sup>98</sup> e della cupola della Creazione di San Marco a Venezia<sup>99</sup>, dove Eva siede all'estrema sinistra e l'adiacente Adamo zappa in direzione opposta. Meno lontano è lo schema di San Paolo fuori le mura<sup>100</sup> e della Bibbia omonima<sup>101</sup>, con Adamo a sinistra che zappa verso il centro ed Eva che lo osserva seduta all'estremità opposta, allattando il figlio. Più vicine sono le varianti della Bibbia di Ripoll, dove i due sono chini

<sup>95</sup> Rispettivamente: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10405, f. 4v; Roma, Biblioteca Angelica, Angel. 1273, f. 5v; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 12958, f. 4v. SPECIALE 2000, pp. 158-162, 257-260, 262-271.

<sup>96</sup> BERETTA 2008, p. 204.

<sup>97</sup> DEMUS 1993, figg. 38, 40-43.

<sup>98</sup> DEMUS 1996, figg. 51-54.

<sup>99</sup> DEMUS 1984, fig. 130. Sulla riconsiderazione critica del ciclo e sul rapporto con la *recensione* Cotton: KESSLER 2014.

<sup>100</sup> VISCONTINI 2006a e 2006b; PROVERBIO 2008-2009, p. 94.

<sup>101</sup> KESSLER 1977; KLEIN 1984.



16. Gattedo di Mariano Comense (Parrocchia di Carugo), San Martino: parete nord, mini ciclo dei Progenitori, con Peccato, Cacciata e Lavoro.

su di un arbusto, ciascuno con un falchetto, e dei rilievi di Wiligelmo del duomo di Modena, dove entrambi zappano alla base di un alberello<sup>102</sup>.

Tirando le somme, il ciclo della Genesi di Acquanegra si configura quale sintesi di una pluralità di modelli, mostrando una volta di più come la tradizione figurativa del primo libro della Bibbia resista ai tentativi di delineare filiazioni coerenti e omogenee. Ne escono ridimensionate anche l'originalità e la supposta serialità dei cicli monumentali di area ambrosiana. Peculiare è il diretto avvio con le vicende dei Progenitori, ma non bisogna dimenticare il precedente dei frontespizi delle Bibbie caroline. La selezione degli episodi e il loro svolgimento narrativo si rivelano più eterogenei di quanto potesse sembrare, complice una lacunosità che lasciava spazio per supporre analogie e serialità tutt'al-

tro che scontate. Nel caso di Carugo<sup>103</sup> il ciclo consta di tre sole scene disposte su due registri [fig. 16], all'estremità ovest della parete nord, a ridosso dell'originaria controfacciata giudiziaria (l'aula fu poi occidentata)<sup>104</sup>. Il racconto si apre direttamente con il *Peccato*, dilatato in uno spazio sufficiente per due scene, e con un curioso Adamo dalla folta barba e dai lunghissimi capelli, che più che al «tipo iconografico di Cristo»<sup>105</sup> rimanda all'*homo selvaticus*. Sotto, a sinistra, si riconoscono frammenti dell'angelo che sta cacciando «EVA» ed «AD[AM]» dal Paradiso terrestre, ma in direzione opposta al verso del racconto, verso l'attigua dannazione infernale. Nella scena conclusiva, un esotico albero con fronde a cappuccio su rami a forte sbalzo sovrasta i due Progenitori in fila, già intenti a zappare con movimento sincrono. Solo quest'ultimo dettaglio compositivo è comune a

<sup>102</sup> CONTESSA 2004, pp. 6-10.

<sup>103</sup> ALFANI 2000, pp. 79-86.

<sup>104</sup> SCIREA 2011c.

<sup>105</sup> BERTELLI 1989, p. 818.

Galliano e Muralto; il resto, pur nell'estrema sintesi, mostra caratteri originali e funzionali al contesto, da cui emerge con forza il parallelismo fra la *Cacciata* e i supplizi infernali patiti dai peccatori. Ad Agliate l'*Animazione di Adamo* e la *Creazione di Eva*, unici episodi superstiti, si distinguono per l'anacronismo delle quinte architettoniche, che non ricorre altrove se non nell'episodio della *Cacciata*. Dal canto suo, la sequenza di San Tommaso è *lombarda* nell'aver espunto la rappresentazione sintetica dei primi giorni, ma schiettamente *romana* nella *Creazione di Adamo* e nella *Cacciata*, e quanto meno *non lombarda* nel caso del *Lavoro*.

*Figure dell'Antico Testamento affacciate sulla navata: un paziente lavoro di indagine*

La proposta di Ilaria Toesca di attribuire a ciascuna delle figure stanti della navata centrale un Libro dell'Antico Testamento [tavv. 12-13, 43-44], fino a metterlo interamente *in figura* come sui frontespizi delle Bibbie Atlantiche<sup>106</sup>, sembrava posta su solide basi, tanto da essere accolta da coloro che si sarebbero incidentalmente occupati del congegno figurativo di San Tommaso. L'identificazione fra le dodici figure del registro inferiore nord di alcuni dei dodici Profeti minori (Michea, Naum, Sofonia, Malachia, rispettivamente N26, 27, 29, 32), nell'ordine biblico procedendo da est a ovest, e di Giuditta (S42) e Giuda Maccabeo (S44) nel registro opposto, conduceva dritto in tale direzione. L'ipotesi era rafforzata dalla compatibilità numerica fra i personaggi raffigurati, già quarantaquattro, e il computo totale dei Libri dell'Antico Testamento, che oscilla attorno a quel numero in base alla recensione, stante la possibilità di accorpamenti (Libri dei Re, Geremia e Baruc, Cronache, Esdra e Neemia) e/o esclusioni (cosiddetti Deuterocanonici)<sup>107</sup>. In seguito Franco Negri precisò il contenuto dei filat-

teri di Giona (N25), Michea (N26), Naum (N27) e Malachia (N32)<sup>108</sup>, ma continuavano a mancare all'appello tutte le figure dei registri alti e le sei centrali del registro inferiore sud, sebbene la prima a nordovest (N20) e quella mediana a sud (S38) fossero inequivocabilmente connotate in senso regale. Con l'avvio nel 2009 della ricerca PRIN 2007<sup>109</sup> ho condotto ripetute sessioni fotografiche della superficie dipinta, includendo scatti ad alta risoluzione di *tituli* e filatteri, oltre che di dettagli utili al riconoscimento dei personaggi. Avvalendosi di software di fotoritocco sono state evidenziate parole e lettere di difficile lettura, ne sono riemerse altre non più visibili ad occhio nudo, è stata incrementata la leggibilità delle vesti e di altri attributi. Ciò ha consentito di procedere ad ulteriori identificazioni, talvolta accompagnate dal relativo (e spesso interpolato) passo biblico esposto<sup>110</sup>. Tutte le iscrizioni del decoro dipinto sono raccolte nell'apposito *Corpus* in appendice al volume.

*Registro superiore sud (S01-10)*

Supponendo che le figure dell'Antico Testamento si ponessero in continuità con il ciclo dei Progenitori, la sequenza doveva iniziare con il personaggio più a est del registro sommitale sud (S01), di cui si conserva il solo volto nel sottotetto [tav. 45]. Barba e capelli folti e candidi ben si addicono al *tipo* del Patriarca, ma l'unico indizio identificativo è una «A» all'altezza del bicipite destro, forse parte di un *titulus* verticale.

Perduta la figura adiacente, dai frammenti di quella successiva (S03) sono emersi dettagli determinanti per tentare di restituire la sequenza [tav. 46]. La striscia di aureola lascia riconoscere una capigliatura candida, mentre accanto alla spalla sinistra si intravedono a fatica, in capitali aranciate su fondo bianco, le lettere «BRA», più tracce

<sup>106</sup> TOESCA 1990a, p. 14; TOESCA 1990b.

<sup>107</sup> Sulle recensioni del testo della Bibbia nell'età della Riforma, con particolare riferimento alle Bibbie Atlantiche: LOBRICHON 2000.

<sup>108</sup> NEGRI 2002, pp. 23-24.

<sup>109</sup> «Per una nuova Lombard Architecture. Edizione critica e catalogo dei monumenti architettonici dei secoli XI e XII nell'Italia del nord». Coordinatore nazionale: Anna Segagni Malacart, Università degli Studi di Pavia.

<sup>110</sup> L'interpolazione dei passi biblici esposti nei cartigli di personaggi biblici dipinti era cosa consueta, come risulta anche dalla schedatura di ambito bizantino di GRAVGAARD 1979.



di una probabile «H». Considerata la prassi di suddividere il nome ai due lati della testa (ad esempio «IV» e «DIT» in S42, «MAC» e «HABEV» in S44), vi sono pochi dubbi che si trattasse del Patriarca *Abraham*. Tale identificazione già basta per confutare l'ipotesi che ciascuno dei quarantaquattro personaggi rappresentasse un Libro dell'Antico Testamento, poiché la sequenza dell'arcata e almeno le prime tre figure si riferiscono alla Genesi. In accordo con la relativa genealogia, S01 potrebbe essere Adamo in veste di Patriarca<sup>111</sup>, e allora in S02 si sarebbe trovato Noè. In alternativa S01 sarebbe lo stesso Noè (in latino *Noe* ma anche *Noah*, giustificando la «A»), accompagnato da Set o Melchisedec, il sacerdote per eccellenza. A tal proposito, degno di nota è il fatto alcuni distici dedicati da Ambrogio (o chi per lui) alle scomparse basiliche ambrosiane fanno presumere un ciclo dell'Antico Testamento che si apriva proprio con Noè<sup>112</sup>.

Anche S04 ha l'aspetto di Patriarca, grazie alla lunga barba candida e alla tunica bianca con manto rosso panneggiato [tav. 46]. Del filatterio che regge con la mano destra si leggono lettere isolate, come una «M» all'inizio dell'ultima riga. S05 è parimenti canuto e veste una tunica con clave sotto il manto panneggiato [tavv. 13, 47]. Il relativo cartiglio, tagliato dalla volta, è troppo frammentario per ricavarne elementi utili. Ragionevole è identificare le due figure rispettivamente con Isacco e Giacobbe, che con Abramo formano la triade che in numerose rappresentazioni dell'aldilà, compreso il *Giudizio* di San Tommaso (*infra* [tav. 105]), accoglie le anime dei giusti nel Paradiso terrestre.

Di S06 rimane il lembo superiore dell'aureola, in cui si distingue la capigliatura castana, e parte del filatterio ormai privo di lettere leggibili [tav. 47]. Di S07 è possibile

ammirare lo strepitoso mezzobusto, in cui emerge un'intima comprensione dell'Antico [tav. 49]. Si ripropongono i tratti della figura patriarcale con folta barba canuta e piglio fiero e vigoroso, con l'aggiunta di un copricapo in tessuto annodato. Alla tunica bianca si sovrappone una sorta di pettorina in ocre gialla lumeggiata e borchiata, rinforzata da spillacci in cuoio punzonato uniti da una banda orizzontale che corre sotto il collo. Un bracciolo ornato da un emblema circolare fra quattro perle, forse ancora in cuoio punzonato, cinge il bicipite del braccio sinistro, piegato al petto con l'indice teso verso la nostra sinistra<sup>113</sup>. La mano destra, non più visibile, reggeva il lembo arrotolato del filatterio. L'aspetto da patriarca, l'atteggiamento fiero e l'armatura rendono plausibile l'identificazione con Giosuè, che condusse a colpi di campagne militari l'insediamento del Popolo eletto nella terra di Canaan, dopo i quarant'anni di deserto sotto la guida di Mosè. Nei mosaici di V secolo di Santa Maria Maggiore a Roma, che dedica al Libro di Giosuè ben sette pannelli (forse già nove), ciascuno suddiviso in due scene, il Patriarca è un giovane condottiero in abiti militari, eccetto che nell'*Apparizione dell'angelo* (Gs 5, 13-15), in cui indossa abiti civili<sup>114</sup>. In San Calocero a Civate, che dedica a Giosuè sei scene (parete sud, registro a cavallo delle volte)<sup>115</sup>, la figura del Patriarca si conserva nel solo episodio dell'*Apparizione dell'angelo*: di nuovo appare giovane, con lunga barba e radi capelli castani, indossando una preziosa tunica serica con spesse orlature dorate e un ampio manto ora bruno. Non è però da escludere che nelle altre scene vestisse abiti militari, come in Santa Maria Maggiore ma anche nelle illustrazioni di celebri manoscritti bizantini, come il *Rotolo di Giosuè*, il *Menologio di Basilio II* e un Ottateuco di XII secolo<sup>116</sup>.

<sup>111</sup> Come suggerito da Marco Rossi in occasione della Giornata di studi dal titolo *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese: un campione per l'analisi di un contesto romanico*, Milano, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, 11 giugno 2014.

<sup>112</sup> CONTESSA 2004, p. 18.

<sup>113</sup> Sull'uso di tali braccioli protettivi (*arm-guards*) in ambito bizantino: PARANI 2003, pp. 105-109.

<sup>114</sup> MENNA 2006, pp. 325-328.

<sup>115</sup> Sul ciclo dipinto di San Calocero, ancora in attesa di un esaustivo studio monografico: BERTELLI 1989, pp. 835-842; CAVALLARO 2006.

<sup>116</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, rispettivamente: Pal. gr. 431; Pal. gr. 1613; Vat. gr. 746. Di recente sul Rotolo di Giosuè, con riferimenti agli altri due manoscritti: WANDER 2012.

Accogliendo l'identificazione di S07 con Giosuè, in S06 doveva trovarsi proprio Mosè, immancabile nella successione dei Patriarchi, anche perché a lui sono tradizionalmente riferiti Esodo, Levitico, Numeri e Deuteronomio, che con la Genesi formano il Pentateuco. A tal riguardo non osta la giovane età (indicata dalla capigliatura castana), che ricorre anche nella Cappella Palatina di Palermo<sup>117</sup>.

S08 si caratterizza per la compatta calotta di capelli castani e per la lunga barba ben curata [tav. 50]. Sopra la tunica con clave, orlata inferiormente da una banda scura con cerchi ormai svaniti, indossa una toga che gira attorno al polso della mano destra, la quale indica verso sinistra (dunque dalla parte opposta rispetto a Giosuè) seguendo la direzione dello sguardo. A sinistra dell'aureola sembra di intravedere una «N». S09 è completamente perduto, mentre di S10, l'ultima figura del registro, sussiste gran parte della sagoma ma senza tracce di *titulus* [tav. 51]. Il volto esprime vigore giovanile, la barba è folta, la chioma è lunga e sciolta. La corta tunica, ora rosso-bruna, ricade a V lasciando scoperte le gambe in calzamaglia, con protezione retata sugli stinchi. Un corto mantello in ocre aranciate svolazza accanto alle cosce. La selvaggia capigliatura, che non ricorre in nessun altro personaggio del ciclo, è dettaglio troppo vistoso per non avere una valenza iconografica. Poiché al *Libro di Giosuè* segue quello dei *Giudici*, gli indizi convergono sull'eroe Sansone (Gdc 13), i cui lunghi capelli attestano la condizione di nazireo, ossia di consacrato al Tempio sin dal concepimento e per tale ragione dotato di poteri soprannaturali<sup>118</sup>. Sansone è Giudice atipico, ma di ampia fortuna nell'iconografia cristiana e protagonista di sequenze narrative a Galliano e a Civate. Nel primo caso (parete sud, registro superiore) egli compare ormai nel solo episodio della sua nascita, mostrando una folta capigliatura a spazzola<sup>119</sup>. A Civate resta leggibile la scena in cui l'eroe scardina le porte di Gaza e se le pone sulle spalle (registro superiore, controfacciata, estremità nord), indossando



17. Civate (Lecco), San Calocero: controfacciata, estremità nord (sottotetto), Sansone porta sulle spalle le porte di Gaza appena scardinate.

una tunica verde salvia e una clamide bruna appuntata sulla destra. La metà superiore del volto imberbe è perduta, ma accanto all'orecchio destro ricadono ciocche di capelli chiari, che si confondono con il tracciato dell'anta lignea [fig. 17].

Se il registro si chiude con Sansone, per S08 si propone Gedeone (Gdc 6-8), tra i pochi altri Giudici a godere di fortuna nell'iconografia cristiana. Restando ai cicli monumentali di età romanica, sequenze della vicenda di Gedeone ricorrono di nuovo a Civate (parete sud, registro superiore, verso la controfacciata) e in Sant'Angelo in Formis (testata ovest della navata sud). Nel primo caso Gedeone sembra riconoscibile nella figura lievemente china a mani giunte dell'episodio (seconda lunetta dalla controfacciata) della *Selezione dei guerrieri alla fonte di Carod* (Gdc 7): all'azzurra tunica al ginocchio stretta da cintura si sovrappone una clamide bruna, mentre il volto è contraddistinto dalla barba bruna sul mento pronunciato e dalla corta chioma compatta sul cranio, come in San Tommaso. Il Gedeone di Sant'Angelo in Formis<sup>120</sup> porta capelli lunghi e barba rada, ma comune nei tre casi è l'espressione compassata, coerente con il testo biblico.

<sup>117</sup> RICCONI 2010, pp. 682-683, fig. 1266.

<sup>118</sup> GERARD 2002, pp. 1442-1446.

<sup>119</sup> BERETTA 2008, pp. 230-239.

<sup>120</sup> GUNHOUSE 1995.

### *Registro superiore nord (N11-20)*

Tanto nella Vulgata quanto nella recensione Atlantica, all'Ottateuco seguono i Libri storici relativi alle vicende dei Re di Israele/Giuda. All'estremità ovest del registro superiore nord [tavv. 12, 43] fu subito individuata una figura di regnante, quasi interamente conservata pur a cavallo della volta (N20) [tavv. 53-54]. Era perciò lecito ritenere che il senso di lettura corresse in questo caso da ovest a est, configurando lo schema *circolare*. In tal caso si sarebbero succeduti uno o più Re e protagonisti dagli altri Libri storici e da quelli Sapienziali, seguendo la Vulgata; oppure sei Re e i quattro Profeti maggiori, seguendo la recensione Atlantica.

Alzando i livelli di contrasto e saturazione, dagli scatti dello svanito *titulus* sopra la spalla destra di N14, ora a mezzobusto sopra le volte [tav. 52], è emerso «DAVID», così da identificare il più importante dei Re di Israele. All'inusuale corona petaliforme si abbina il *sagion* (mantello corto di origine militare) purpureo, fittamente perlato e trattenuto sul petto da una fibula con gemma ovale<sup>121</sup>. Parimenti perlato sono i braccioli e i polsini. Il volto è di tre quarti, con fronte bassa e dritta e lunga barba castana. Le braccia sono levate secondo lo schema dell'orante, con la mano sinistra funzionale a reggere il lembo inferiore del perduto filatterio. La figura stante di Re Davide è quasi una costante nei decori di età romanica, ricorrendo in Sant'Angelo in Formis, in San Marco a Venezia, nella Cappella Palatina di Palermo, a Monreale e a Cefalù. A caratterizzarlo è la sontuosa foggia da regnante piuttosto che da salmista citaredo, e il filatterio che recita ogni volta un diverso passo tratto dal *Libro dei Salmi*<sup>122</sup>. Per il Davide di Acquanegra non è pertanto lecito supporre un versetto; altresì il posizionamento in N14 fornisce uno dei due punti fermi nel tentativo di restituire la sequenza del registro.

L'altro è proprio N20, il canuto Re con tunica serica grigio-azzurra stretta da cintura, polsini e bordura inferiore gemmati, manto purpureo, calze retate e scarpette cremisi

con fila di perle, nonché corto e sottile scettrone nella mano destra. Rossana Guglielmetti è riuscita a svelarne l'identità, decifrando il passo del filatterio, interpolato da 2Re 23, 21: *facite phase Domino Deo vestro secundum quod scriptum est in libro foederis huius*. Si tratta di Giosia, l'ultimo dei (pochi) Re virtuosi del Regno di Giuda fra Salomone e l'esilio babilonese (intorno al 587 a.C.), colui che estirpò definitivamente i culti stranieri e ristabilì la Pasqua a Gerusalemme. L'identificazione di N14 ed N20 consente di stabilire il senso di lettura della sequenza, di nuovo da est a ovest, e di congetturare sulle figure in parte o completamente perdute.

Si può ipotizzare in apertura di registro la figura di Eli, decimo Giudice di Israele, sommo sacerdote e guida per il giovane Samuele; poi lo stesso Samuele, quale ultimo Giudice e istitutore della monarchia; infine il primo Re da lui unto, il controverso Saul. Dopo Davide, che sarebbe stato rivolto al suo predecessore e antagonista, è d'obbligo riconoscere il figlio e successore Salomone (N15). Perduta la testa, la figura spicca per la sontuosa tunica orlata da spessa banda dorata, perlata e gemmata, per il mantello purpureo, le scarpette cremisi, il corto scettrone nella mano sinistra [tav. 55]. Meno facile è congetturare fra N16 ed N19, dopo Salomone e prima di Giosia, non restando alcun indizio identificativo a parte una «A» del *titulus* di N18. Nella linea di successione del Regno di Giuda non sono molti però i Re lodati per aver fatto «ciò che è bene agli occhi del Signore»: Asa (1Re 15; 2Cr 14-16), Giosafat (1Re 22; 2Cr 18-21), Ioas (2Re 12-13; 2Cr 24), Amazia (2Re 14; 2Cr 25), Azaria/Ozia (2Re 15; 2Cr 26), Iotam (2Re 15; 2Cr 27), da ultimo Ezechia (2Re 18-20; 2Cr 29-32), raffigurato nel registro inferiore sud (S38) poiché funzionale al contemporaneo profeta Isaia.

### *Registro inferiore nord (N21-32)*

I due registri inferiori seguono criteri tematici, pur mantenendo ove possibile quello cronologico. A nord, sempre con

<sup>121</sup> TORNO GINNASI in questo volume.

<sup>122</sup> Sant'Angelo in Formis: Sal 40,9. San Marco: Sal 131,11 (cupola dell'Emanuele) e Sal 40,9 (volta fra cupola centrale e cupola sud). Cappella Palatina: Sal 71,6. Monreale: Sal 131,7 (incrocio, arco ovest) e Sal 44,3 (arco absidale). Cefalù: Sal 44,11.



orientamento est-ovest, la sequenza dei dodici Profeti minori rispetta quella biblica, scalandosi con relativa coerenza fra i secoli VIII-V a.C. (con l'eccezione del più tardo Gioele) e intrecciandosi con le vicende di alcuni dei Re soprastanti [tavv. 56-65]. Dai filatteri è stato possibile risalire ai versetti scelti per Amos (N23), Abdia (N24), Abacuc (N28), Zaccaria (N31) in aggiunta ai già noti Giona (N25), Michea (N26), Naum (N27) e Malachia (N32), tanto da consentire un'inedita e pregnante lettura esegetica, condotta in questo volume da Rossana Guglielmetti e giocata sull'annuncio dell'Incarnazione, sull'imminenza della fine dei tempi e sulla minaccia eretica, con una selezione di passi che non ricorre altrove<sup>123</sup>. Fa eccezione il versetto 9,9 di Zaccaria, che prefigurando l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme (Mt 21, 1-7) è scelta diffusa, ricorrente in Sant'Angelo in Formis<sup>124</sup>, nel tamburo della Cappella Palatina di Palermo (in greco)<sup>125</sup>, forse in San Marco a Venezia<sup>126</sup>. In ausilio alla lettura esegetica poteva soccorrere l'iscrizione alla base delle figure, sempre che non si riferisse alle storie di Girolamo [tavv. 74-77]. Dai frammenti leggibili non emerge però alcuna indicazione utile. Distinte per tratti somatici e pose, le undici figure superstiti sono accomunate dalla tunica con clave che giunge alle caviglie e dagli ampi manti panneggiati.

#### *Registro inferiore sud (S33-44)*

Con i personaggi del registro inferiore sud si conclude il ciclo dell'Antico Testamento, partito dall'anno zero della Creazione per giungere con Giuda Maccabeo alla metà del II secolo a.C. e all'ultimo Libro della recensione Atlantica. Perdute le prime tre figure, della quarta (S36) resta un frammento di ve-

ste e di filatterio, da cui è stato possibile risalire al versetto 39, 35 del Libro di Giobbe<sup>127</sup>, collocato da Gregorio Magno (autore del più importante commento sul Libro, i *Moralia in Job*) all'epoca dei Profeti.

Segue in S37 un vegliardo avvolto in un manto giallo-aranciato su tunica chiara con larga stola [tav. 66]. Il relativo filatterio recita il versetto 1Re 17, 14, identificando la figura con il profeta Elia<sup>128</sup>. In S38 è raffigurato il tredicesimo re di Giuda Ezechia (fine VIII-inizio VII secolo a.C.), corredato dal *titulus* «EXEC[HI]» e «AS REX» e dal versetto 2Re 20, 19, in cui il regnante si rivolge al profeta Isaia, di cui è come se facesse le veci<sup>129</sup>. Ad eccezione del piede sinistro la figura è integra, pur con la pellicola pittorica estremamente abrasa [tav. 66]. Non vi è però dubbio che la grigia tunica alle caviglie fosse priva delle corrispettive bordure preziose di Salomone e Giosia. Lo stesso mantello purpureo, ampio e appuntato quasi al centro da una spilla circolare, non sembra recasse i profili perlati del *sagion* di Davide. Non mancano tuttavia le scarpette rosse (il pigmento è per lo più caduto) e la corona ad anello con punte triangolari, analoga a quella di Giosia. Sotto il lembo superiore del cartiglio sembra poi di riconoscere il fodero di un lungo pugnale. La foggia regale non ostentata ben si accorda con chi rappresenta anche il primo dei Profeti maggiori (Isaia) e si trova fra Profeti, ma potrebbe anche riflettere una gradazione di merito e importanza rispetto ad altri re, ma le lacune del registro alto nord non concedono riprova. In S39 si prosegue con i Profeti maggiori presentando il giovane Ezechiele [tav. 67], che ancora reca «[ESE]/HE[L]» sopra le spalle e il versetto 1, 4, l'inizio della profezia con la visione del Tetramorfo<sup>130</sup>. Alla sua sinistra trova spazio il giovanissimo Daniele

<sup>123</sup> L'eterogeneità nella scelta dei versetti emerge dall'indagine di GAY 1987, e da verifiche incrociate con i principali decori monumentali romanici, fra cui Sant'Angelo in Formis, San Marco a Venezia, le basiliche normanne in Sicilia.

<sup>124</sup> MORISANI 1962, p. 86.

<sup>125</sup> RICCIONI 2010, pp. 682-683.

<sup>126</sup> Volta fra cupola centrale e cupola sud, rifacimento di XVI secolo, che dovrebbe aver preservato il passo originario. DEMUS 1984, I, p. 95.

<sup>127</sup> Gb 39, 35: *Unum locutus sum quod utinam non dixissem et alterum quibus ultra non addam.*

<sup>128</sup> 1Re 17, 14: *Haec autem dicit Dominus: «Israel hydria farinae non deficiet nec lecytus olei minuetur».*

<sup>129</sup> 2Re 20, 19: *[Dixit Ezechias ad Esaiam:] «Bonus sermo Domini quem locutus es, sit pax et veritas in diebus meis».*

<sup>130</sup> Ez 1, 4: *Et vidi et ecce ventus turbinis veniebat ab aquilone.*

[tav. 68], con «NIH[E]L» sopra la spalla sinistra e tracce del versetto 6, 23, relativo al primo episodio della fossa dei leoni<sup>131</sup>, di cui è tipica la posa frontale, da orante. La foggia alla persiana, non dissimile da quella di Sansone (S10), trova attestazioni paleocristiane<sup>132</sup> e ricorre in illustrazioni bizantine<sup>133</sup> ma anche nel decoro di Santa Maria d'Anglona<sup>134</sup>. Sotto un *sagion* aranciato Daniele indossa una tunica (già) blu, stretta in vita da una cintura in cuoio cui è appeso il fodero di un pugnale. La tunica termina sopra il ginocchio delineando quattro punte, che lasciano scoperte le cosce in calzamazia. Protezioni retate avvolgono gli stinchi fino a lambire le scarpette rosse<sup>135</sup>. Non a caso dirimpetto Daniele è raffigurato Abacuc (N28) [tav. 62], che nel secondo episodio della fossa dei leoni (Dn 14, 28-42) si occupa di sfamare la vittima designata, dopo essere stato trasportato a Babilonia da un angelo. Proprio in asse con Daniele, fra le sottostanti arcate è raffigurato un angelo togato ad ali spiegate [tav. 73], non necessariamente o non solamente in connessione con Balaam<sup>136</sup>.

La terza triade di figure è completata da Tobia (S41), che apre il compatto gruppo di protagonisti dei Libri storici minori a chiusura dell'Antico Testamento nella recensione Atlantica. La ricaduta della volta ha risparmiato la sola metà sinistra del volto da vegliardo, analogo a quello di Elia. La foggia è quella di Ezechiele, con semplice tunica grigia e manto corto purpureo [tav. 69]. Sopra la spalla sinistra si intravede «BI», mentre dal filatterio emerge Tb 13, 16, la preghiera di riconoscenza di Tobi guarito dalla cecità<sup>137</sup>. La bella, pia, virtuosa e ricca vedova Giuditta (S42) è identificata da «IV» e «DIT» sopra le spalle [tav. 70]. Il capo è avvolto nel *maphorion* mentre il corpo è fasciato da una preziosa tunica dorata, disseminata di

*rotae* e dotata di ampissime maniche orlate. Un corto mantello scuro è appuntato sul petto mediante un ampio disco. Non è stato possibile restituire il versetto tratto dal corrispondente Libro deuterocanonico, redatto intorno alla metà del II secolo a.C. e intriso di temi e ambientazioni persiane<sup>138</sup>. Ragionevole è ipotizzare un passo riguardante la minaccia del generale assiro Oloferne nei confronti di Israele e l'atto eroico di Giuditta, che con l'inganno lo decapita determinando la disfatta dell'esercito assiro.

Altrettanto preziosa è la foggia della regina Ester (S43), la cui identificazione, persi *titulus* e filatterio, è suggerita dal posizionarsi fra Giuditta e Giuda Maccabeo e dalla corona, sempre del tipo ad anello con punte triangolari [tav. 71]. La veste, che lambisce la scarpette rosse ornate da motivi geometrici bianchi, analogamente a quella di Giuditta è contraddistinta dalle ampissime maniche con bordura purpurea, dal tessuto serico operato con disseminazione di *rotae*, nonché dal corto mantello appuntato sul petto mediante un disco dorato.

Con il versetto 1Mac 3, 58<sup>139</sup>, che esorta i compagni in vista della battaglia contro i pagani, il fiero Giuda Maccabeo (relativamente ben leggibile è il *titulus* «MAC» e «HABEV») rimarca in chiusura uno dei pedali esegetici del ciclo: l'esortazione a restare forti, saldi e retti, in attesa dell'Incarnazione e poi del Giudizio. Alla giovane età si accompagna la foggia da condottiero, con lunga tunica oca stretta in vita, spartita da una spessa bordura centrale borchiate, braccioli protettivi estesi dal polso al bicipite, corto mantello blu scuro [tav. 71].

Fra Elia e Giuda Maccabeo corrono tratti per lo più illeggibili della sottostante iscrizione, che di nuovo potrebbe riferirsi al registro di cui sopra oppure a episodi e figure che trovano posto fra le arcate.

<sup>131</sup> Dn 6, 23: *Nulla laesio inventa est in eo, quia credidit Deo suo.*

<sup>132</sup> SORRIES 2005, tavv. 4, 11, 14.

<sup>133</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 699, f. 75r; Oxford, Bodleian Library, Bodl. Laud. gr. 30A, f. 395v. LOWDEN 1988, figg. 53, 126, p. 57.

<sup>134</sup> FONSECA, PACE 1996, fig. 114.

<sup>135</sup> Sulla connotazione militare della foggia di Daniele: TORNO GINNASI in questo volume.

<sup>136</sup> PIVA in questo volume, *Iconografia*.

<sup>137</sup> Tb 13, 16: *Anima mea benedici Dominum, quoniam liberavit Hierusalem civitatem suam.*

<sup>138</sup> GERARD 2002, pp. 753-758.

<sup>139</sup> 1Mac 3, 58: *Accingimini et estote filii potentes et estote parati in mane ut pugnetis adversus nationes has.*

## Vettori figurativi

Le interazioni di significato fra le macro-componenti figurative del decoro tracciano vettori che configurano una potente dinamica assiale [Schema Vettori]<sup>140</sup>. Il vettore più esteso polarizzava le estremità dell'edificio, facendo corrispondere, anche in altezza, l'immane teofania *atemporale* absidale e la teofania *storica* alla fine dei tempi. Entro la campata presbiteriale, la teofania absidale si affrontava all'Agnello o al mezzobusto di Cristo in clipeo dell'arcata, configurando un triangolo visivo con vertice basso sull'altare maggiore. Dal fuoco absidale, quello dei celebranti, lo stesso clipeo si riconnetteva alla controfacciata inquadrando in asse Cristo giudice. Dal fuoco della controfacciata, quello dell'eventuale presenza laica, alla conclusione della storia del mondo corrispondeva il suo inizio, sull'arcata con le storie dei Progenitori. Sempre dalla navata in direzione est, il *Peccato originale* inquadrava il clipeo con l'Arca dell'Alleanza sull'arcata orientale e sullo sfondo la teofania absidale, mettendo in asse visivo verticale le età *ante Legem, sub Lege e sub Gratia*.

## MODELLI, TENDENZE, TANGENZE

Il congegno figurativo di Acquanegra deve essere considerato un *unicum* nel panorama della superstita pittura monumentale medievale. Tuttavia le sue componenti costitutive e i suoi messaggi portanti trovano risponderne multiple in altri decori romani, attestando un comune orizzonte di riferimenti paleocristiani e una rinnovata attenzione in chiave figurale per le tematiche e i personaggi dell'Antico Testamento.

## I cicli delle basiliche paleocristiane

Trattando di vasti decori basilicali, ineludibile è il confronto con i cicli di tardo IV o inizio V secolo delle basiliche romane, mo-

delli inesauribili cui attingere per tutto il Medioevo. In riferimento a San Tommaso, l'attenzione si focalizza sulle sequenze di personaggi dei cleristori dell'antica San Pietro e di San Paolo fuori le mura. Per la prima i dati a disposizione sono contrastanti, poiché dalle note di Giacomo Grimaldi (1605) e dai relativi disegni di Domenico Tasselli in quell'area risulta un restauro giottesco, che potrebbe aver alterato o radicalmente modificato l'identità e la sequenza dei Profeti e degli altri personaggi biblici scanditi a coppie dalle grandi monofore, senza contare l'eventualità di restauri/rifacimenti altomedievali o romani<sup>141</sup>.

Le informazioni sul cleristorio di San Paolo sono meno vaghe. Anzitutto è bene ricordare che nei secoli XI-XII la chiesa apparteneva ad un fiorente cenobio benedettino<sup>142</sup>, cui la comunità di Acquanegra potrebbe aver guardato con attenzione prima di concepire il proprio congegno figurativo. Su ciascuno dei setti, in alternanza alle grandi monofore, si allineavano ventidue figure di santi<sup>143</sup>. Prima dell'incendio del 1823 ne furono identificate poche e sulla sola parete sud: a partire dall'arcata di incrocio, Eleazar in prima posizione, Osea in seconda, Pietro e Paolo appaiati in quarta, Nathan in quinta, Gioele in sesta e Aronne in undicesima [fig. 18]. Pur in assenza di precise analogie con le sequenze di San Tommaso, significativa è la coincidenza del numero totale di figure, quarantaquattro, che anche per San Paolo lascia supporre il dispiegarsi di Patriarchi, Giudici, Re e Profeti.

Sulla scelta di dedicare la navata di San Tommaso all'Antico Testamento potrebbe aver inciso Santa Maria Maggiore a Roma, che al tempo di Sisto III (432-440) fu coperta di pannelli a mosaico con storie di Abramo, Isacco, Giacobbe, Mosè e Giosuè sui setti, e con episodi dell'Infanzia di Cristo sull'arcata d'accesso al presbiterio<sup>144</sup>. Sulla scia si pone il decoro di San Calocero a Civate, che partendo dall'angolo nordovest dispiega con andamento circolare storie dell'Esodo

<sup>140</sup> Sul concetto e il funzionamento della dinamica assiale: BASCHET 2012.

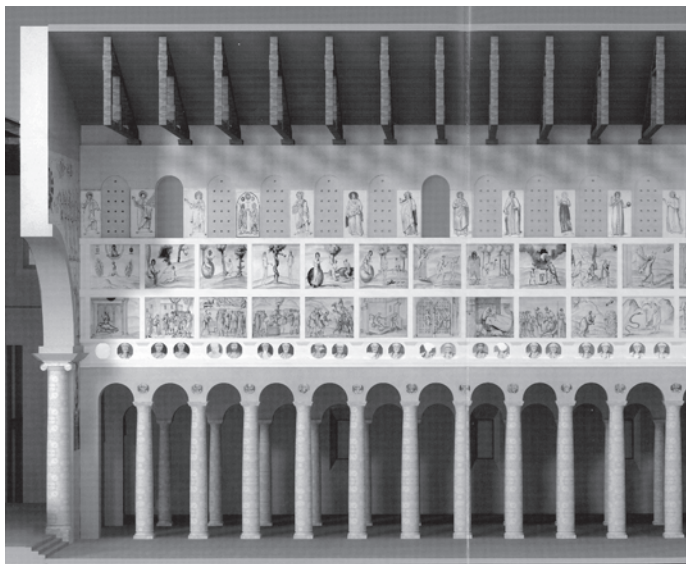
<sup>141</sup> KESSLER 2002d, pp. 75-76; VISCONTINI 2006b; PROVERBIO 2008-2009, pp. 12-14.

<sup>142</sup> PACE 2000c, p. 135.

<sup>143</sup> VISCONTINI 2006a. Per considerazioni critiche sul decoro figurato di San Paolo e non solo, nell'età della Riforma: PACE 2000b.

<sup>144</sup> MENNA 2006.





18. Roma, San Paolo fuori le mura: parete sud, restituzione del decoro dipinto paleocristiano, in base agli acquerelli barberiniani (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4406) (da ANDALORO 2006a).

e poi di Giosuè, Gedeone, Sansone ed Elia, terminando forse con Giuda Maccabeo<sup>145</sup>. Perduta ogni testimonianza di carattere narrativo a Milano, non bisogna dimenticare il ruolo di Ravenna. Nella basilica palatina di San Salvatore, poi Sant'Apollinare Nuovo, il decoro musivo del tempo di Teoderico (493-526) relega le storie di Cristo in ridotti riquadri al sommo della parete, dove poi avrebbe trovato posto il meandro. Fra le finestre si susseguono sedici personaggi veterotestamentari per parte, non più identificabili ma senza dubbio comprendenti Patriarchi e Profeti. Il sottostante registro continuo fu invece destinato ai cortei di santi rimaneggiati in età giustiniana<sup>146</sup>.

### Lo spazio dei Profeti

La scelta non narrativa del decoro di San Tommaso, in favore dell'eloquenza della scrittura esposta e della valenza iconica

delle figure stanti, portò alle estreme conseguenze una tendenza che trovava giustificazione nelle sequenze dei cleristori delle basiliche paleocristiane. Particolare fortuna ebbero i Profeti, che ben si prestavano all'esegesi figurale<sup>147</sup>. Nel battistero di Novara i sedici Profeti biblici erano inquadrati da edicole a tutto sesto ai lati degli otto finestroni, costituendo il registro inferiore di un decoro che riservava la fascia superiore alla narrazione apocalittica, all'inizio del secolo XI [fig. 9]. In Sant'Angelo Magno ad Ascoli Piceno, al sommo dei setti laterali del quadrato presbiteriale si susseguono otto Profeti, inquadrati da basse arcate colonnate e accompagnati da *tituli* e filatteri. A nord si riconoscono Sofonia (1, 2-3) Naum (1, 12), Amos (8, 11) e Geremia (23, 9), a sud il solo Osea (6, 1-2). Diversi indizi lasciano supporre altre sei/otto figure sui setti trasversali, e non è da escludere un sottostante registro narrativo. Il decoro si colloca plausibilmente nel terzo quarto del secolo XII, riflettendo senza dubbio modelli precedenti<sup>148</sup>. Nel transetto di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia (Viterbo), dipinto fra primo e secondo quarto del secolo XII e incentrato su episodi apocalittici, fra le monofore sommitali si allineavano almeno diciotto figure fra Profeti e forse altri personaggi biblici, ciascuno recante il consueto filatterio. Ancora si individuano: Isaia, Geremia e forse Gioele sul muro sudest; Amos (7, 4), Giona (2, 9), Naum (1, 6), Sofonia (1, 14), Zaccaria (8, 19) e Samuele (1Sam 15, 22) su quello sudovest; Abdia e Michea su quello nordest<sup>149</sup>.

### Genealogie: Santa Croce in Gerusalemme a Roma, la Cattedrale di Aosta

Altri decori monumentali evidenziano affinità con quello di San Tommaso, non tanto nell'analitica scelta dei soggetti, quanto nel rilievo accordato a personaggi dell'Antico Testamento nella navata centrale, con criterio non narrativo. Il primo è quello di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, di

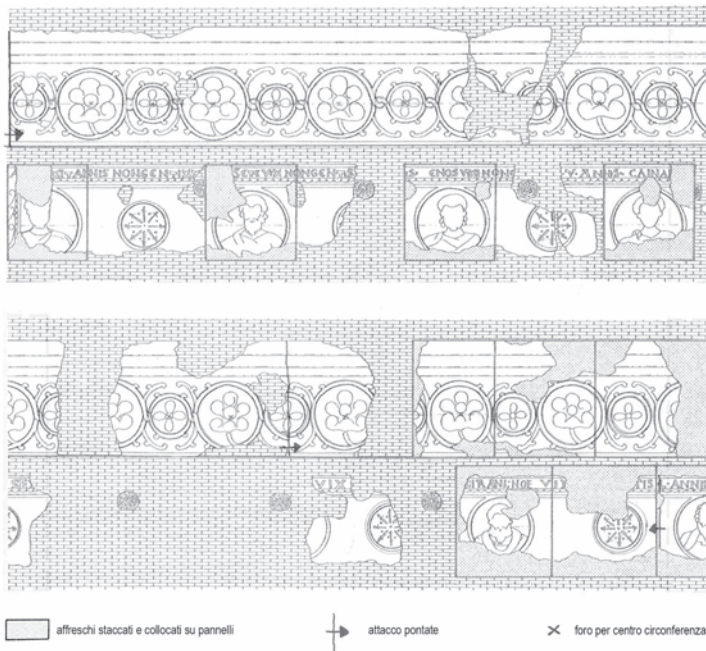
<sup>145</sup> CAVALLARO 2006.

<sup>146</sup> DEICHMANN 1969, pp. 271-272.

<sup>147</sup> GAY 1987; PACE 2000b, pp. 98-103.

<sup>148</sup> CAPPELLI 2002 e 2007.

<sup>149</sup> La chiesa di Sant'Anastasio è ruotata di una sessantina di gradi in direzione sud rispetto al consueto orientamento. Sui Profeti: HOEGGER 1975, pp. 114-122; MORETTI 2011-2012, pp. 87-90. Di recente, sul ciclo apocalittico e sulla sua datazione: KOTTMANN 2007a e 2007b.



19. Roma, Santa Croce in Gerusalemme: restituzione grafica di parte del decoro dipinto di XII secolo, ora nel sottotetto, con sequenza di mezzibusti relativi alla stirpe di Adamo (da MORGANTI 1993).

cui resta il solo registro sommitale ora nel sottotetto, realizzato nel secondo quarto del XII secolo e riscoperto nel 1913<sup>150</sup>. Sotto un rigoglioso fregio di fioroni policromi si allineano clipei con mezzibusti alternati a sfere stellate [fig. 19]. Le quattordici figure della parete nord, identificate mediante *tituli* in lettere capitali, rappresentano la stirpe di Adamo fino a Heber secondo Gn 5, 1-32 e 11,10-14, replicata nel *Chronicon* di Isidoro di Siviglia (*infra*) e compilata a ritroso in Lc 3, 35-38<sup>151</sup>. I tredici clipei della parete opposta furono realizzati in un secondo tempo, con figure stereotipate e prive di *tituli*, completando un decoro lasciato a metà

ma senza preoccuparsi del contenuto iconografico e teologico. Tuttavia il progetto primitivo doveva prevedere la prosecuzione della genealogia, passando per i patriarchi Abramo, Isacco, Giacobbe e giungendo forse con criterio selettivo a Davide. Sull'arcata presbiteriale il fregio a fioroni muta in mandorle fiorite con *phalerae*, e il registro figurato lascia spazio ad una teofania apocalittica (Ap 1, 7) di tradizione romana, evidenziando che il punto di arrivo della genealogia biblica è il *logos* incarnato. Fra i clipei dei Patriarchi e l'architrave colonnato c'è spazio per un ulteriore registro, in cui più che una seconda sequenza di clipei (che costituirebbe un'anomalia senza confronto) è ipotizzabile un ciclo narrativo.

Così è nel decoro di XI secolo della cattedrale di Aosta, dove alla sommità del setto nord le quarantanove arcate pensili in prospettiva accolgono la genealogia da Abramo alla Vergine (pur con omissioni e inserimenti zoomorfi), secondo Mt 1, 2-16, sopra il ciclo di Eustachio e di fronte alla serie di vescovi aostani<sup>152</sup>.

Che il supposto ciclo narrativo di Santa Croce insistesse sull'Antico Testamento o si aprisse al Nuovo, un dato è lo spazio privilegiato accordato alla stirpe di Adamo nella griglia compositiva della parete, dando rilievo a rappresentazioni iconiche di personaggi della storia ebraica in chiave figurale, nel solco di quanto concepito qualche anno prima ad Acquanegra.

### Sant'Antonino a Piacenza

Il ciclo monumentale più affine a quello di San Tommaso<sup>153</sup> si nasconde nel santuario di Sant'Antonino a Piacenza, che pur di straordinario interesse architettonico e pittorico resta in attesa di un'indagine monografica<sup>154</sup>. Il decoro doveva in-

<sup>150</sup> MATTHIAE 1968; MORGANTI 1993 e 2012; RICCONI, DOS SANTOS 2006.

<sup>151</sup> Nell'ordine: A[DAM], SETH, ENOS, CAINA[N], [M]ALALEHEL, IARETH, ENO[CH], MATHVSALA, [LAMECH], NOE, [SEM], A[RFXAD], [S]ALE, [HEBER]. RICCONI, DOS SANTOS 2006, pp. 327-328. MORGANTI 2012, nota 12.

<sup>152</sup> SEGRE MONTEL 2000, pp. 153-154.

<sup>153</sup> Come già evidenziato da Ilaria TOESCA (1990a, p. 9).

<sup>154</sup> Dopo il resoconto di restauro e i pochi cenni sul decoro dipinto di ARATA 1919, spetta a SEGAGNI 1970 e 1984 la pubblicazione delle pitture della navata e la riapertura del dibattito sulle fasi costruttive della chiesa. BERTELLI 1984 e VALENZANO 1988 illustrano i restauri di XIX secolo. BERTELLI, SUMMER 1991 presenta l'appena terminato restauro architettonico e pittorico, con ipotesi non condivisibili sulla successione delle fasi costruttive. VALENZANO 1991 si focalizza sui modelli germanici sottesi all'elaborazione architettonica e attribuisce la funzione di coro alla campata più occidentale. SPELTA 2009 propone una lettura del ciclo dipinto. PIVA 2013b, pp. 50-53, riflette sull'uso del polo liturgico occidentale, quale spazio di devozione delle reliquie e controcoro.

teressare l'intera chiesa, ma per vederne i resti, se si escludono due sottarchi dell'incrocio occidentale, bisogna recarsi nei sottotetti<sup>155</sup>. Alla sommità della navata centrale corre un sontuoso meandro a svastiche alternate a tabelle con figure in tarda età a mezzobusto e abbigliate all'antica: già otto per ognuno dei lati lunghi, due alle estremità dell'arcata ovest, forse altre due per l'arcata est (demolita nel 1562 per ampliare il presbiterio), per un totale di venti. Nessuna traccia di *tituli*: o perché non previsti, o per la sistematica caduta delle lettere applicate a secco (ma di norma ne resta traccia in negativo), o perché già lungo la cornice superiore (come nella serie di Santa Croce in Gerusalemme), perduta per via dei rifacimenti del tetto. Sotto il meandro, fra le quattro monofore di ciascun lato lungo si allineavano quindici personaggi dell'Antico Testamento a figura intera, recanti *tituli* e filatteri iscritti, inquadrati a gruppi di tre da un loggiato colonnato coperto alternativamente da un'arcata e una cuspide. L'inserzione delle volte (1459-1466) ha risparmiato la sola sommità del registro, comprendente testa e spalle di sette figure a nord e otto a sud. Parte dell'intonaco dipinto meridionale, sconsideratamente strappato nel 1972, giace in stato larvale su quattro pannelli appesi nel braccio di transetto nord. I personaggi superstiti indossano tuniche e manti panneggiati, i tratti somatici variano così come l'età, con prevalenza del vegliardo con chioma e barba candida. Scarsissimi sono gli indizi identificativi. In terza posizione da est, lato sud, prima dello strappo accanto alla spalla destra si leggeva in lettere capitali bianche «OS :» e subito sotto «A». Anna Segagni propose di riconoscerci il profeta Osea. In dodicesima posizione da est, lato nord, il filatterio reca l'*incipit* «NON POSSI / [D]EM / ..[T]OD /», che finora non è stato possibile ricondurre ad un versetto biblico o ad altra fonte, forse perché interpolato. L'adiacente «S I[V]D» identifica un *Sanctus Jud[as]* che potrebbe corrispondere al Maccabeo [fig.



20. Piacenza, Sant'Antonino: sottotetto, parete nord, dettaglio di Sanctus Jud[as].

20]<sup>156</sup>. In undicesima e dodicesima posizione da est, lato sud (ora pannello strappato, in basso a destra), le due figure, volte l'una verso l'altra, indossano clamidi appuntate sulla spalla, e almeno quella a destra è coronata: potrebbe trattarsi di Davide e Salomone a rappresentanza dei Re di Israele, posto che le figure che precedono e seguono sono prive di corona e abbigliate da Patriarchi/Profeti.

I pur esigui dati a disposizione lasciano spazio per alcune deduzioni. Lo stereotipato aspetto da vegliardo dei mezzibusti del meandro e il loro stesso numero rende plausibile l'identificazione con una selezione dalla stirpe di Adamo, come in Santa Croce in Gerusalemme, nella cattedrale di Aosta e nel soffitto di Hildesheim (*infra*).

<sup>155</sup> Ringrazio per la cortesia e la disponibilità, in occasione del sopralluogo dell'ottobre 2014, don Giuseppe Basini e il sig. Marco Carubbi, rispettivamente parroco e sacrestano di Sant'Antonino.

<sup>156</sup> I Maccabei comparivano nell'agiografia paleocristiana e poi medievale quali «santi sette fratelli martiri», con festa il 1° agosto. Il passo del filatterio potrebbe perciò essere tratto dalla *Passio* relativa, pur se un primo vaglio non ha dato risultati. PIZZOLATO, SOMENZI 2005.



Con venti tabelle si arriverebbe ad Abramo. I trenta personaggi scanditi dal colonnato potrebbero così corrispondere ad altri Patriarchi, ad alcuni Giudici, ai due Re Davide e Salomone e alla serie dei Profeti. Tenuto conto delle proporzioni delle figure e del colonnato, e dell'immane fregio su cui poggiava, il registro doveva estendersi fin quasi all'imposta delle volte tardogotiche, lasciando ampio spazio sottostante. L'architetto che condusse il restauro fra 1918 e 1919, Giulio Ulisse Arata, accenna ad una «greca [...] collocata immediatamente al di sotto delle aperture delle finestre che illuminavano la medesima nave» o poi ad una terza «al di sopra delle arcate»; tuttavia non è chiaro se le avesse documentate scrostando a campione gli intonaci dell'allestimento neogotico (1853-1856)<sup>157</sup>, oppure solo ipotizzate sulla base della composizione stereotipata che poco sopra attribuisce a tutta la pittura romanica<sup>158</sup>. Una sequenza di ulteriori trenta figure stanti dell'Antico Testamento, per un totale di ottanta, è ipotesi improbabile, al pari di un'uniforme campitura bianca<sup>159</sup>; di conseguenza anche in questo caso è lecito propendere per un registro narrativo, vetero- e/o neotestamentario<sup>160</sup>. Tale configurazione mista iconico-narrativa, che si tende a datare entro la prima metà del secolo XI, a stretto contatto con il compimento architettonico<sup>161</sup>, fa risaltare ulteriormente la scelta non narrativa della navata di San Tommaso.

In Sant'Antonino il percorso veterotestamentario si risolveva sulla faccia esterna del setto ovest dell'incrocio, con una grandiosa rappresentazione della gerarchia celeste basata sui capitoli 4, 5 e 21 di Apocalisse, la cui complessità richiederebbe un

approfondimento in altra sede. Preme tuttavia sottolineare la sostanziale affinità tecnico-formale con i dipinti della navata, tale da suggerire un cantiere pittorico unitario<sup>162</sup>. Anche in Santa Croce a Gerusalemme la genealogia dei Patriarchi si risolve sull'arcata presbiteriale con una visione apocalittica (1, 7), pur lontana da connotazioni parusiache. Nell'ottica del percorso configurato dalle cronache universali (*infra*), tale epilogo non sorprende: se l'Antico Testamento metteva in scena storicamente gli eventi passati, la strutturazione per visioni metaforiche di Apocalisse si prestava ad alludere agli eventi futuri, in attesa dell'ultimo giorno<sup>163</sup>. Per analogia, non stupirebbe se l'arcata absidale di San Tommaso avesse previsto una visione apocalittica, magari quella con i sette candelabri cara all'ambito romano, capace di entrare in risonanza con il *Giudizio* all'estremità opposta dell'edificio.

#### *Il soffitto dipinto di San Michele a Hildesheim*

Ormai fra secondo e terzo decennio del XIII, una ricca rappresentanza dell'Antico Testamento fu articolata nel soffitto di San Michele a Hildesheim<sup>164</sup>. Gli antenati di Cristo in clipeo crescono a quarantadue, con genealogia selettiva da Adamo a Eli (padre di Giuseppe sposo della Vergine), secondo Lc 3, 23-38, entro il tralcio sinusoidale fiorito che corre lungo la fascia perimetrale [fig. 2]. I Viventi/Evangelisti presidiano i quattro angoli. Nei trentasei pannelli delle strisce intermedie si susseguono i quattro arcangeli (rifacimento del 1960), i quattro Evangelisti (due del 1960), i quattro fiumi del Paradiso e ventitré Profeti con filatteri, compreso Giovanni Bat-

<sup>157</sup> BERTELLI 1984, pp. 132-135.

<sup>158</sup> ARATA 1919, pp. 55-56.

<sup>159</sup> BERTELLI, SUMMER 1991, pp. 51-52.

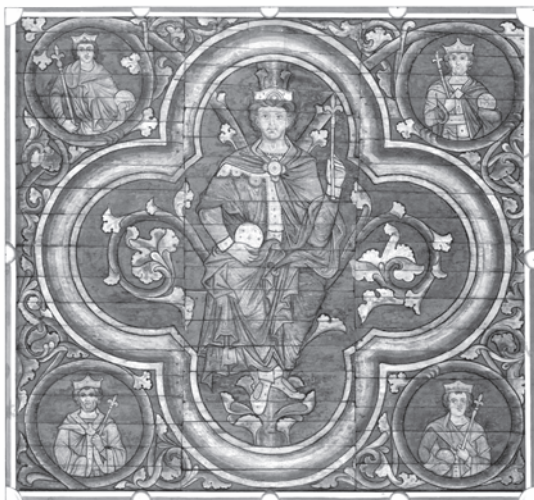
<sup>160</sup> Come già ipotizzato in SPELTA 2009, p. 198.

<sup>161</sup> SEGAGNI 1984, pp. 698-700. Non si può tuttavia escludere che il decoro risalga ad una fase successiva, come in San Pietro a Civate o nella stessa San Tommaso, anche perché l'analisi formale delle pitture non fornisce (mai) indicazioni cronologiche affidabili.

<sup>162</sup> Ciò pur ammettendo l'eventualità dell'avvicinarsi degli esecutori. SEGRE MONTEL 2000, p. 173, nota 109, e SPELTA 2009, p. 234, propendono invece per collocare la *Corte celeste* alla metà del XII secolo.

<sup>163</sup> CHIESA, GUGLIEMETTI in questo volume, *Il percorso storico*.

<sup>164</sup> GROTE, KELLNER 2002. L'esame dendrocronologico circoscrive i tagli delle tavole lignee fra 1190 e 1207; considerando la stagionatura, i tagli e la posa del soffitto, il decoro dipinto difficilmente può essere stato avviato prima del 1214 (pp. 72-78).



21. Hildesheim, San Michele: soffitto dipinto, Giosia e altri quattro Re di Giuda (da GROTE, KELLNER 2002).

tista, più un ulteriore arcangelo Gabriele (quello originale, evidentemente fuori posto). Nella fascia centrale si sormontano il *Peccato originale* in clipeo, Jesse addormentato da cui sorge il tronco che sostiene Davide, Salomone, Ezechia, Giosia [fig. 21], ciascuno con altri Re anonimi nei clipei angolari, poi la Vergine e infine Cristo in maestà (del 1960).

Il soffitto di Hildesheim costituisce così una sorta di enciclopedia biografica dell'Antico Testamento, che porta a maturazione le tematiche sviluppate in Santa Croce in Gerusalemme (la genealogia da Adamo al *nuovo* Adamo), in Sant'Antonino (stirpe di Adamo?, Patriarchi, Re e Profeti) e in San Tommaso (Genesi, Patriarchi, Giudici, Re e Profeti), integrandole nell'orizzonte del Nuovo Testamento entro un serrato sistema ornamentale geometrico-vegetale.

#### IL COMPIMENTO DELLA SALVEZZA: IL GIUDIZIO FINALE

Il percorso storico della Salvezza, avviato con la creazione di Adamo, trova compimento in controfacciata nella rappresen-

tazione del *Giudizio finale*, compromessa dalla costruzione della volta e dalla macchina dell'organo [tav. 97]. La stratigrafia degli intonaci ne colloca l'esecuzione alla fine della campagna pittorica, con modi che rivelerebbero una certa fretta di portare a termine il lavoro<sup>165</sup>. La composizione rivela un'articolazione non inferiore a quella dei noti *Giudizi* di Müstair, Sant'Angelo in Formis e Torcello<sup>166</sup>.

#### *La Resurrezione dei corpi*

La sommità era senza dubbio delimitata dalla stessa fascia a meandro che correva lungo i setti e l'arcata di incrocio ovest, a contatto con il soffitto piano. Del registro immediatamente sottostante resta traccia presso lo spigolo sommitale sinistro dell'edicola dell'organo, e forse in altri punti non visibili dal basso<sup>167</sup>. Su fondo in ocre gialla, quasi a contatto con la banda iscritta che suddivide il registro da quello sottostante, si riconosce la parte inferiore di una tunica grigia, il lembo di un manto rosso e un piede destro nudo incedente verso destra (sinistra di chi osserva). Accanto al piede si colloca un elemento non identificato, forse un braccio o una gamba, a giudicare dalla forma e dal color incarnato [tav. 99]. Lo stretto registro sottostante allinea quattro sarcofagi lapidei in scorcio, ciascuno occupato da una coppia di giovani nudi. Resta poi traccia di altre due casse e spazio sufficiente per altrettante alle estremità, coperte dalla volta. Il sarcofago a sinistra dell'edicola dell'organo è in marmo bluastro con venature parallele a onda, cornice modanata e interno rosso [tav. 100]. Dei due giovani uno è sdraiato l'altro è seduto, ma entrambi già levano le braccia al cielo. Il sarcofago accanto, nascosto dall'edicola, è in marmo rosso con venature parallele oblique, e sta per essere scavalcato dal giovane a sinistra. Poco a destra della mezzeria la cassa è sempre in marmo rosso, non venato, e il giovane di sinistra è già in piedi. Il sarcofago a destra dell'edicola replica quello con venature parallele oblique, anche nella posa dei due ignudi.

<sup>165</sup> TOSATTI in questo volume, *Procedure*.

<sup>166</sup> Müstair: CHRISTE 2000, pp. 152-153, 171-172; KLEIN 2006; EXNER 2007, pp. 105-107. Sant'Angelo in Formis: CHRISTE 2000, pp. 280-281; ANGHEBEN 2006b, pp. 62-63. Torcello: CHRISTE 2000, pp. 45-47; ANGHEBEN 2006b, p. 58.

<sup>167</sup> È mancato l'ausilio di un ponteggio utile a ispezionare il tratto di muro fra l'organo e la volta.



22. Sant'Angelo in Formis (Capua), Basilica di San Michele: controfacciata, Giudizio finale; alla sommità, la Resurrezione dei corpi destati da angeli tubicines.

Si tratta della *Resurrezione dei corpi* nel giorno del Giudizio, secondo una formulazione attestata nel primo *Giudizio finale* monumentale superstite in Occidente, quello di San Giovanni a Müstair, dove i sarcofagi sono ugualmente posti sopra il consesso giudicante. Ancor più serrata è l'analogia con il *Giudizio* di Sant'Angelo in Formis, in cui sarcofagi strigilati con interno rosso, da cui stanno uscendo giovani già vestiti, si allineano alla base delle tre finestre, sopra la corte celeste e sotto quattro

imponenti angeli *tubicines* di tre quarti [fig. 22]. Anche in San Tommaso, come già nei Santi Pietro e Orso ad Aosta<sup>168</sup>, giganti angeli *tubicines* dovevano imporsi nel registro sommitale, affiancando quelli che si sporgono dai meandri verticali ai lati della composizione. In tale chiave lo strano elemento accanto al piede potrebbe essere l'estremità di una tromba, ma osta l'estremità rastremata invece che svasata. La stereotipata caratterizzazione giovanile dei risorti, che ricorre anche a Torcello, rivela il perdurante

<sup>168</sup> SEGRE MONTEL 2000, pp. 143-144, tavv. CXXXV-CXXXVIII.



influsso del pensiero di Agostino, che insiste sul fatto che nel giorno del Giudizio il corpo si rigenererà nel suo massimo splendore giovanile, incorrotto e incorruttibile<sup>169</sup>.

### *Il consesso giudicante*

L'analisi del registro sottostante è stata facilitata dalla temporanea rimozione nel 2008 del marchingegno dell'organo (ma non dell'edicola che lo include) [tav. 102]. Al centro della parete, in corrispondenza della monofora di prima fase tamponata, si riconosce la sommità di una *Mandorla a doppio nastro di parallelogrammi a denti di sega fra bande rosse*, ad includere Cristo giudice, testimoniato dal solo profilo superiore del nimbo. Ai lati si dispongono due schiere sovrapposte, separate da una striscia bianca [tavv. 98, 106]: in alto, giovani aureolati a mezzobusto con tunica a clave, mantelli e una verga dorata, già dodici per parte e senza dubbio angeli, anche se le ali spuntano solo ai primi sei a destra della mandorla [tavv. 101, 107]; in basso, i dodici Apostoli su scranni con suppedanei perlati, ciascuno con in grembo il libro della Parola aperto [tav. 108], introdotti a sinistra dalla Vergine [tav. 114] e a destra da san Giovanni Battista, configurando la *deesis* ricorrente nei *Giudizi bizantini*<sup>170</sup> e riproposta a Torcello come in Sant'Andrea a Sommacampagna<sup>171</sup>.

### *Eletti e dannati*

Una terza banda iscritta, che pur leggibile a tratti non è stato possibile ricondurre ad alcun passo scritturale o esegetico, isola gli Apostoli dal registro sottostante, che all'estremità sinistra (sud) accoglie una schiera di eletti e a quella opposta una di dannati. La parte centrale invece è perduta. Gli eletti [tavv. 103-104] sono suddivisi in gruppi socialmente omogenei, sulla base dello statuto differenziato e gerarchico che il pensiero medievale attribuisce loro sulla scia di Agostino<sup>172</sup>. Da sinistra a destra, per chi guarda, si susseguono: una regina in

abiti sontuosi, analoga a Ester (S43) anche per la corona a tre punte, e le sue ancelle (?); un grappolo di dodici laici con tunica scollata; quattro Re con le stesse corone a punte perlate di Giosia (N20) ed Ezechia (S38), clamidi appuntate sulla spalla e tuniche con spessa bordura verticale gemmata, come per Salomone (N15); varie figure ecclesiastiche, fra cui giovani chierici tonsurati (monaci benedettini, a giudicare dalla veste marrone di quello in primo piano), un tonsurato anziano, una monaca con tunica e velo blu, un giovane vescovo barbuto. Il gruppo dei dannati, la cui leggibilità è pregiudicata dall'assai precario stato di conservazione, si dispone quasi specularmente [tavv. 109-111]. Dall'estremità destra, si assemblano: un gruppetto femminile (?), ridotto a scarse tracce dei volti; un grappolo di giovani laici a stretto contatto con due Re, analoghi a quelli fra gli eletti; giovani chierici tonsurati che spuntano ai lati di un vescovo frontale, un altro vescovo e accolti dietro l'edicola dell'organo. Ai piedi del primo vescovo ne è sdraiato un altro in posizione supina. Sotto la sua testa affiora una sorta di uccello con testa canina [tav. 109]. Ai piedi dei laici è accovacciato un vecchio in abito rosso.

### *Il Seno di Abramo, Isacco e Giacobbe*

Dei registri inferiori, in cui si sviluppano ulteriormente i due regni dell'aldilà, restano scarsi lacerti. Dalla parte degli eletti, dopo una lacuna corrispondente ad un intero registro, immediatamente sotto la balconata sussistono frammenti dei tre patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe, allineati a mezzobusto con le anime in grembo e già entro arcate, come si evince dal pilastrino e dal tratto di arco che inquadrano quello più a destra [tav. 105]. Il margine inferiore è costituito dalla consueta banda iscritta, illeggibile ma già su due righe.

Partendo dalle fonti scritturali (Mt 8, 13 e Lc 13, 28-29, ma soprattutto Lc 16, 19-31, la *Parabola di Lazzaro e il ricco epulone*),

<sup>169</sup> WALKER BYNUM 1995, pp. 94-104.

<sup>170</sup> Paradigmatico è il tetraevangelo del monastero di San Giovanni di Studios a Costantinopoli, realizzato intorno alla metà del secolo XI (Paris, Bibliothèque Nationale de France, gr. 74, f. 51v). ANGHEBEN 2006b, pp. 54-58. ANGHEBEN 2013a, pp. 127-128.

<sup>171</sup> FLORES D'ARCAIS 2004, pp. 187-189; SALA 2008, pp. 600-602.

<sup>172</sup> Sulla questione: GERMANIER 2013.

la letteratura patristica e teologica attribui al Seno di Abramo o dei tre Patriarchi, che del primo costituiscono un'estensione numerica ma non semantica, ruoli e funzioni variabili nel contesto dell'aldilà, dimostrando incertezza nel precisarne la natura e il rapporto con il Regno dei cieli. Tale ambiguità trovò terreno fertile nella liturgia, che a differenza della teologia non procede per distinzioni, bensì per accumulo e sovrapposizione di forme e concetti<sup>173</sup>.

Per avvicinare il problema è bene accennare alla concezione dell'aldilà sviluppatasi fra i secoli V e XII, appoggiandosi alle sintesi di Jérôme Baschet e Marcello Angheben<sup>174</sup>. Per Agostino le anime dei defunti sono condotte in non meglio definiti *receptacula*, in cui godere di riposo o soffrire in base agli atti compiuti in vita; una condizione di *dilazione*, in attesa di raggiungere il Regno dei cieli o la dannazione infernale alla fine dei tempi, dopo aver recuperato l'integrità di anima e corpo, rigeneratosi giovane e incorruttibile. Gregorio Magno invece ammette la possibilità che le anime incorporee possano essere destinate immediatamente a luoghi corporei: il Paradiso celeste per le anime *perfette* e l'Inferno per quelle degli *infedeli*; non meglio specificati luoghi d'attesa per le anime dei *giusti* e dei *peccatori*, pur rispettivamente già salvi e dannati. Per Isidoro di Siviglia le anime degli eletti raggiungono immediatamente il Paradiso celeste, nell'attesa della resurrezione dei corpi. Ormai all'inizio del secolo XII, l'*Elucidarium* di Onorio Augustodunensis conferma l'immediato accesso dei *perfetti* al Paradiso celeste e dei *malvagi* all'Inferno, e gradua in tre categorie i *giusti*: quelli che attendono nello *spirituale gaudium*; gli *imperfetti*, che si devono accontentare di *amoenissima habitacula*; gli *ancor più im-*

*perfetti*, che richiedono una fase di purificazione. Nel *De sacramentis christianae fidae*, Ugo di San Vittore riprende e precisa la concezione quadripartita di Gregorio, insistendo sul fatto che le due categorie intermedie raggiungeranno il Paradiso celeste e l'Inferno solo con il Giudizio finale, pur essendovi già destinate alla morte. Dal tardo XII secolo, il principio di *dilazione* è progressivamente estromesso (lo sarà ufficialmente nel 1336 con la bolla *Benedictus Deus* di Benedetto XII)<sup>175</sup>, configurando per le anime dei defunti tre destinazioni immediate: il Paradiso celeste, l'Inferno, il Purgatorio, luogo dove purificare i *giusti*<sup>176</sup>. Inoltre si precisa il concetto di Giudizio immediato dell'anima dei defunti, peraltro già implicito nelle formulazioni di Agostino<sup>177</sup>, e il suo complesso rapporto con il Giudizio finale<sup>178</sup>.

In questo quadro, la patristica oscilla nel ritenere il Seno di Abramo la dimora dei *giusti* dell'Antico Testamento prima dell'Incarnazione, il ricettacolo temporaneo delle anime dei *giusti* in attesa del Giudizio finale, un sinonimo di Paradiso celeste<sup>179</sup>. Quanto alla liturgia, diverse orazioni funebri affidano al Seno di Abramo le anime dei defunti, qualificandolo come luogo d'attesa a spiccata connotazione paradisiaca<sup>180</sup>; altre invece tendono a stabilire l'equivalenza con il Regno dei cieli<sup>181</sup>. Anche l'iconografia, forma di esegesi in figura e più rispondente alla pratica liturgica che agli enunciati teologici, rimane nel registro dell'ambiguità, soprattutto quando il Seno di Abramo si colloca entro un *Giudizio finale*<sup>182</sup>.

Indispensabile è valutare il contesto caso per caso. A Carugo i tre Patriarchi si collocano subito sotto il consesso giudicante e costituiscono l'unica espressione della condizione paradisiaca [fig. 23], configu-

<sup>173</sup> BASCHET 2000, pp. 102-105.

<sup>174</sup> BASCHET 1995, pp. 162-163; BASCHET 2002, pp. 318-330; ANGHEBEN 2013a, pp. 31-36.

<sup>175</sup> BASCHET 1993, pp. 38-39; FOURNIÉ 1997, pp. 435-456.

<sup>176</sup> Sulla nascita e lo sviluppo del Purgatorio: LE GOFF 1982 e 1991; FOURNIÉ 1997, in part. il capitolo XI.

<sup>177</sup> ANGHEBEN 2013a, pp. 13-14.

<sup>178</sup> Sul Giudizio immediato: BASCHET 1995, pp. 167-173; ANGHEBEN 2002 e 2013a.

<sup>179</sup> BASCHET 2000, pp. 107-108.

<sup>180</sup> BASCHET 2000, pp. 102-105; ANGHEBEN 2013a, pp. 37-39, 70-71, 120-121.

<sup>181</sup> BASCHET 2000, p. 104.

<sup>182</sup> Sulla legittimità dell'ambiguità e/o della genericità di senso delle immagini medievali: BASCHET 2014, pp. 104-108.



23. Gattedo di Mariano Comense (Parrocchia di Carugo), San Martino: primitiva controfacciata, Giudizio finale; a sinistra, i tre patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe.

randosi dunque come Paradiso celeste<sup>183</sup>. A Oleggio<sup>184</sup>, Torcello, Sommacampagna, Acquanegra, e in rappresentanza bizantina nel tetraevangelo di Studios, il Seno di Abramo/dei tre Patriarchi si colloca nell'angolo in basso a sinistra, nel registro inferiore di una compagine paradisiaca che alla sommità pone la schiera degli eletti che già godono della *visio Christi* [fig. 24]. A Torcello e nel manoscritto di Studios Abramo sembra dimorare nel giardino dell'Eden, nel Paradiso terrestre già dimora dei Progenitori, ed è circondato da anime assimilabili a quella di Lazzaro in grembo<sup>185</sup>. Un serafino è posto a guardia dell'accesso (dai tempi della Cacciata), Pietro sta sulla soglia ad attendere i *giusti* e la Vergine, che per le fonti apocriefe (*Apocalisse di Paolo*, *Dormitio* dello pseudo Giovanni, *Apocalisse della Vergine*) dimorebbe nell'Eden dal *transitus* alla fine dei tempi, è accanto ad Abramo<sup>186</sup>. Nei due

casi il contesto consente di avanzare l'ipotesi che il Seno di Abramo coincida con il Paradiso d'attesa, configurando la specificità del Giudizio immediato nel quadro del Giudizio finale; tuttavia le due rappresentazioni evitano di fornire chiari indizi in tal senso, alimentando il legittimo sospetto che tale dissociazione non fosse nelle intenzioni dei committenti e degli iconografi, né tantomeno dei fruitori.

Ad Acquanegra la connotazione dei tre Patriarchi era forse dichiarata dalla perduta iscrizione sottostante. Il posizionamento al fondo di ben tre registri paradisiaci, nonché l'isolamento rispetto ai primi due (pur se del secondo non si sa nulla) mediante l'inquadramento entro arcate (come ad Oleggio), suggerirebbero uno *scarto* rispetto alla dimensione spazio-tempo del Giudizio finale, ammettendo l'eventualità che i tre rappresentino il Paradiso d'attesa, cui indirizzare le orazioni funebri (non si

<sup>183</sup> Fra il secondo e il terzo si legge «JACOB PATRIAR[C]HA». ALFANI 2000, pp. 39-41.

<sup>184</sup> SEGRE MONTEL 2009, pp. 88-89.

<sup>185</sup> ANGHEBEN 2013a, pp. 130-132. Che si tratti di anime separate è confermato dal manoscritto di Studios, in cui una seconda ed analoga rappresentazione (f. 154v) accompagna il testo della Parabola di Lazzaro.

<sup>186</sup> ANGHEBEN 2013a, pp. 127-135.





24. Oleggio (Novara), Basilica di San Michele: controfacciata, Giudizio finale.

dimentichi il contesto monastico) in occasione del giudizio immediato delle anime dei defunti. Di nuovo però mancano chiare indicazioni in tal senso. Considerando la stratificazione di significati e connotazioni cara alla liturgia come all'iconografia, nel tempo storico dispiegato nella navata, da Adamo a Giuda Maccabeo, è forse meno azzardato connotare il Seno di Abramo, Isacco e Giacobbe quale dimora

dei *giusti* dell'Antico Testamento in attesa dell'Incarnazione, *ergo* quale Limbo dei Patriarchi<sup>187</sup>.

### *Inferno*

Dalla parte opposta della parete, sotto la schiera di dannati dolenti, la situazione è ancor meno chiara a causa delle lacune. Sembra venir meno la rigida ripartizione in registri, in favore di un aggregarsi di compagni infernali scalate in verticale. A ridosso della soletta della balconata affiora il disegno a sinopia di un volto caricaturale, non dissimile dai mascheroni dei capitelli dei registri inferiori dei setti. Immediatamente sotto la balconata si intravedono tre teste di giovani dolenti sporte da una vasca circolare, forse il pentolone rovente di tante rappresentazioni infernali<sup>188</sup>; accanto, grossomodo in asse con il volto di cui sopra, la parte terminale di un essere piumato visto di fronte [tav. 111]. Potrebbe trattarsi delle estremità di un mostro infernale, ma le dimensioni contenute e l'estremità piumata paiono incompatibili con la rappresentazione di Ade/Satana<sup>189</sup>, punto focale degli antri infernali di Torcello, Sant'Angelo in Formis, Carugo; forse anche di Oleggio, dove resta la sola figura all'estremità della parete, a petto nudo ed entro arcata. Tornando a San Tommaso, ancor più in basso è aggrappato un ultimo lacerto di intonaco, troppo dilavato per riconoscerne le figurazioni ma certamente privo della banda iscritta che a quell'altezza corre alla base dei tre Patriarchi.

Anche per la rappresentazione infernale non si può dunque escludere un consapevole *scarto* fra anime malvagie che hanno già raggiunto l'Inferno definitivo, la schiera sommitale, e anime peccatrici tormentate in un luogo d'attesa funzionale al giudizio immediato, dilagante sul mosaico pavimentale ed eventualmente corrispondente all'Inferno inferiore dell'*Elucidarium*<sup>190</sup>. Di nuovo però si resta nel campo dell'indimostrabile, a maggior ragione data la larghissima lacunosità.

<sup>187</sup> LE GOFF 1986.

<sup>188</sup> Ad esempio nel f. 255r dell'*Hortus Deliciarum*, tramandato in copia del XIX secolo, oppure in *Inferni* di XV secolo come quello di San Giorgio a Mandello del Lario. SCIREA 2006, p. 192, figg. 9, 15.

<sup>189</sup> La distinzione fra i due pone qualche difficoltà: MIHÁLYI 1991.

<sup>190</sup> Honorius Augustodunensis, *Elucidarium*, III, 4 (PL 172), coll. 1159c-1160a, in cui si configurano nove diverse pene. Sull'Inferno d'attesa: BASCHET 1993, pp. 46-48, e BASCHET 1995, pp. 170-171.

## Scena di antagonismo

Sotto i tre Patriarchi, nell'ultimo registro prima dello zoccolo, dipinto a velario (come nella parte di controfacciata corrispondente alla navatella sud) o a finte *crustae* marmoree, il lacunoso e sbiadito intonaco lascia intravedere una minacciosa figura di giovane nudo, di tre quarti, con le braccia sui fianchi e le gambe incrociate, affrontato ad un possibile antagonista zoomorfo, di cui resta traccia del muso e di ciò che sembra il carro anteriore di un quadrupede. La sagoma arrotondata di una struttura non identificabile si colloca fra i due, alla sommità dell'inquadratura. Altri elementi architettonici, scarsamente distinguibili, si disponevano all'estremità destra della scena [tav. 105].

Un non meglio identificabile episodio di antagonismo fu dunque inserito alla base dei riquadri paradisiaci; non però sullo zoccolo, avvezzo alle tematiche profane e ai pericoli del mondo animale da esorcizzare, bensì quale parte integrante dello stratificato *Giudizio* e in assenza di una cesura forte (un fregio ornamentale) rispetto al Seno dei Patriarchi. Ciò pone ardui problemi interpretativi. Con gli esigui dati a disposizione, un'ipotesi da considerare è la lotta fra vizi e virtù, eventualmente estesa al lato infernale e in rapporto con il mosaico pavimentale, che proprio di fronte dispone coppie animali in probabile rapporto di opposizione<sup>191</sup>.

### UNA CHIAVE DI LETTURA UNIVERSALE

In linea con la cronologia storica dell'Antico Testamento, avviata con la sequenza narrativa dei Progenitori, nei due registri superiori dei setti si allineavano da est a ovest una selezione di Patriarchi, Giudici, Re di Israele/Giuda, fino alla distruzione del Tempio di Salomone e al conseguente

esilio babilonese. Configurando gruppi tematici nel perdurante quadro storico, i dodici Profeti minori furono anteposti a quelli maggiori, contrariamente alla sequenza biblica, per consentire di terminare l'intero ciclo con personaggi dei Libri deuterocanonici, avvicinandosi ancor di più all'età dell'Incarnazione. Tale scarto dalla norma, dettato da esigenze di *mise in place* pittorica e ancor di più di spazio liturgico, non fu però il frutto di un'inedita elaborazione della mente progettuale del ciclo, poiché l'inversione già ricorre nei Libri dei Profeti bizantini, manoscritti che fra i secoli X-XII raccolsero i sedici libri profetici illustrandone i frontespizi con ritratti a piena pagina, ben prima delle Bibbie Atlantiche<sup>192</sup>.

Alla ricerca di una chiave di lettura globale del decoro dipinto della navata, l'intuizione di Paolo Chiesa (in questo volume) di cercarla nella cronachistica universale appare assai convincente<sup>193</sup>. Il primo *Chronicon*, redatto da Eusebio di Cesarea (IV secolo) e aggiornato da Girolamo<sup>194</sup>, fu concepito quale tabella sinottica in cui ancorare fatti e genealogie dell'Antico Testamento alla consolidata cronologia storica greco-romana, individuando sei macro-periodi, dalla Creazione all'età della Grazia. Le successive compilazioni aggiornate, fra cui spiccano per autorevolezza e fortuna i *Chronica* di Isidoro di Siviglia (615-626 circa) e di Beda il Venerabile (725 circa), intrecciarono le due vicende storiche in un'unica sequenza cronologica di efficace valore didattico.

La concordanza del ciclo di Acquanegra con il *Chronicon* di Isidoro<sup>195</sup> appare sorprendente. La prima età dell'uomo, dalla Creazione al Diluvio universale, corre da Adamo a Noè, che in quest'ottica è verosimilmente collocabile in S01, includendo idealmente Enoc in ascensione sull'arcata orientale, avo di Noè e visibile dalla navata. La seconda età, dal Diluvio alla nascita di

<sup>191</sup> VACCARO in questo volume.

<sup>192</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Chisi R. VIII 54 e Vat. gr. 1153+1154; Oxford, Bodleian Library, Bodl. Laud. gr. 30A; Oxford, New College 44. LOWDEN 1988, cat. 1, 5-7.

<sup>193</sup> Si rimanda al testo di Paolo Chiesa anche per i riferimenti bibliografici, qui ridotti al minimo.

<sup>194</sup> Del *Chronicon* aggiornato da Girolamo è disponibile un'edizione elettronica: Jerome, *Chronicle* (<http://www.tertullian.org/fathers/index.htm#JeromeChronicle>).

<sup>195</sup> Isid., *Chronica* (CCSL 112).

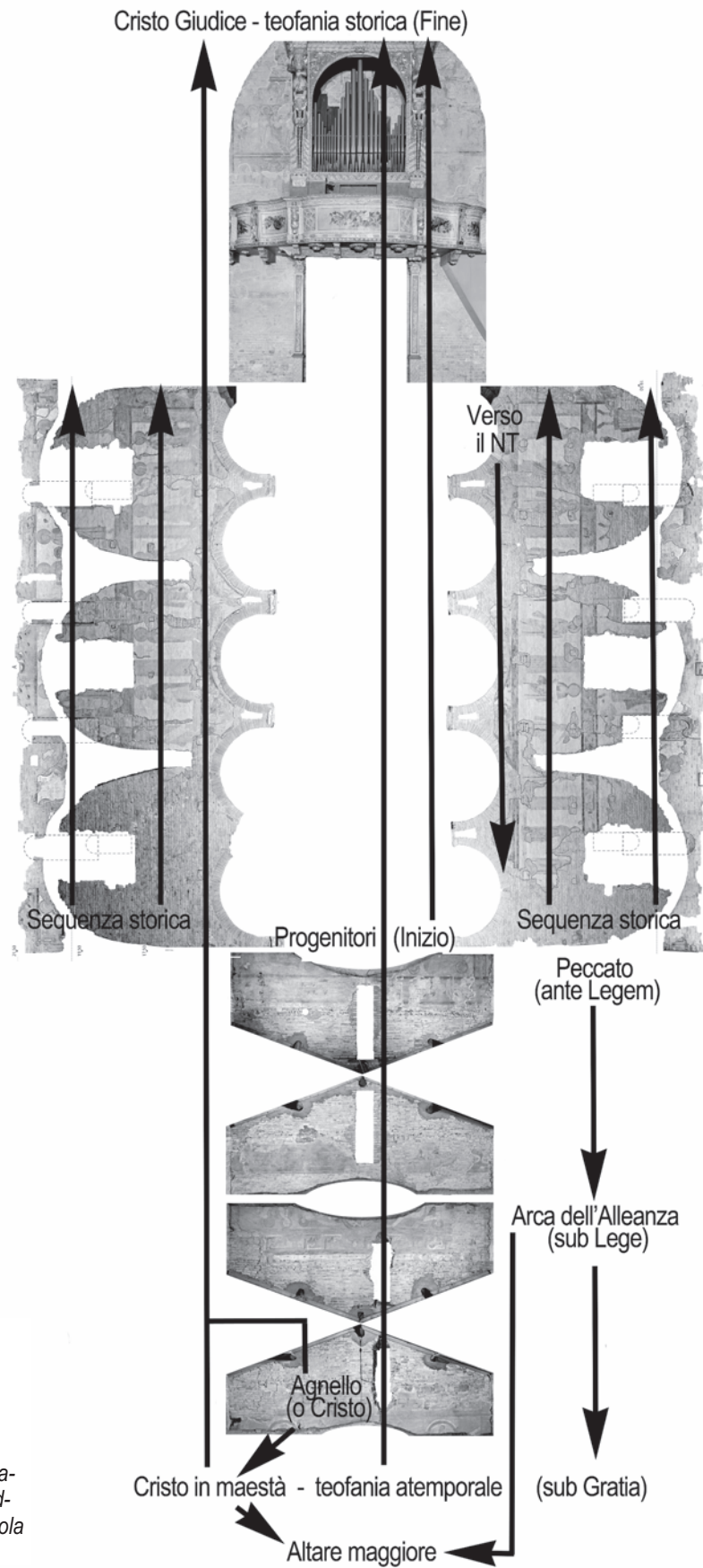
Abramo, sarebbe condensata in S02 (Set? Melchisedec?). La terza età di Isidoro si apre con Abramo (S03) e attraverso Patriarchi e Giudici termina, nell'ordine, con Sansone, Eli, Samuele e Saul, già ipotizzati per altra via in S10, N11, N12 e N13. La quarta età ha inizio con Davide (N14), prosegue con Salomone e altri Re di Israele/Giuda per terminare con l'esilio babilonese, coincidendo così con l'intero registro superiore nord. La quinta età copre il lungo periodo dall'esilio all'Incarnazione, includendo a metà sequenza il riferimento ai due Libri dei Maccabei: narrando i fatti più recenti dell'Antico Testamento (metà del II secolo a.C.) e costituendone la chiusura nella recensione Atlantica, essi ben si prestano a segnare la fine dell'età *sub Lege* in San Tommaso, dopo figure storiche (Elia, Ezechia, Ezechiele, Giuditta e Ester) ben scalate cronologicamente. La sesta e ultima età, quella della Grazia, avrà fine con la seconda venuta di Cristo: ad Acquanegra do-

veva svilupparsi con episodi del Nuovo Testamento dipinti fra transetto e presbiterio, per concludersi nel Giudizio finale.

Alle sei età del mondo configurate da Eusebio-Girolamo e riproposte da Isidoro, il *Chronicon* di Beda<sup>196</sup> ne aggiunge due *teologiche*: la settima, vissuta dalle anime dei defunti in attesa del Giudizio finale; l'ottava, susseguente al Giudizio e senza fine. Volgendosi alla controfacciata, lo stato di beatitudine e dannazione è ripartito in due registri sovrapposti: ammettendo l'ipotesi di uno *scarto* fra Giudizio particolare e universale, il registro inferiore corrisponderebbe allo stato delle anime dopo la morte, quello superiore alla destinazione definitiva a seguito della Resurrezione dei corpi e del Giudizio finale. Nella stratificazione di significati cara alle immagini medievali, ciò accorderebbe evidenza figurativa anche alle due età aggiuntive di Beda, completando così il percorso storico dell'uomo fino alla fine della storia stessa.

<sup>196</sup> Beda, *De temporum ratione*, 66 (CCSL 123B, pp. 461-544).





*Schema dei Vettori figurativi (elaborazione dell'Autore su fotoradrizzamenti di D. Gallina e singola ripresa per la controfacciata).*

## The Visual Device, from the Old Testament to the Last Judgment: Ornamental System, Iconography, Vectors

The Romanesque decoration of the church of San Tommaso in Acquanegra sul Chiese (Mantua, Lombardy), formerly a Benedictine abbey church and now a parish church, is the result of a single project that can be attributed to the long-lived and enigmatic Abbot Peter (chronicled in 1101, 1119 and 1130). According to its architectural features (PIVA in this volume, *Architecture*) and the archaeological evidence (GALLINA in this volume), the church was built around the middle of the 11<sup>th</sup> century, or slightly later, as an aisled basilica with a transept, a deep presbytery raised on a crypt-oratory, and three apses [Pl. 23-26].

At the beginning of the 12<sup>th</sup> century Abbot Peter had the nave and the presbytery raised (by 2.20 metres) and the clerestory windows enlarged, in order to considerably increase the brightness as well as the surface area on which an impressive painted cycle would unfold, modestly preserved today and split by late Renaissance vaults [Pl. 29-36]. The decoration was executed in two stages (first the presbytery, then the nave) by different painters (TOSATTI in this volume), and was completed soon after by a figurative mosaic pavement (VACCARO in this volume). The paintings and mosaics were so closely connected to the architecture as to allow us speak of a visual device, involved in the dynamics of the monastic liturgical space. The iconographic programme starts on the west side of the west crossing arch with a sequence showing the story of Adam and Eve [Pl. 15]. It continues on the nave walls with forty-four Old Testament figures standing in two registers, from the probable Noah (S01) to Judas Maccabeus (S44), each one formerly identified by a titulus and holding a scroll reading a verse drawn from the relative Book of the Bible [Pl. 12-14, 43-44]. Between the arcades, a scene concerning Balaam and the Ass (Nm 22, 22-35) is depicted on the south side [Pl. 66, 72], while a rare narrative sequence about Jerome and the Lion is displayed on the north side [Pl. 74-77]. The representation of the Old Testament continues on the west side of the east crossing arch, with the ascensions of Elijah and Enoch flanking what is probably the Ark of the Covenant inside a clypeus [Pl. 17]. On the other face of the arch is juxtaposed a similar composition, with angels bearing the Holy Lamb (or Christ) in a clypeus worshipped by two enigmatic men without halos, who are coming out of arched city gates next to a domed ciboria in perspective [Pl. 18]: could they be the Witnesses of Apocalypse 11 in Jerusalem? Perhaps the Benedictine commissioners? Or other people entirely? Paolo Piva's contribution to this volume (Iconography and Liturgical Space) attempts to identify them. A part of what is probably an apostle holding a book, on the north wall [Pl. 21, 93], is all that remains of the apse depiction, which must certainly have included the Christ in majesty on the half dome. The historical narrative reaches its conclusion with the Last Judgment on the counter-façade [Pl. 97], without leaving aside the semantic connections to the unfortunately lacking mosaic [Pl. 120-134].

The whole cycle is framed by several meander bands; the most luxurious, alternating full-coloured perspective ribbons and framed figures, run at the top of the walls next to the missing painted flat ceiling, as documented by archaeological evidence. The progressive variation on the theme from the apse (swastika ribbons and angels [Pl. 87]), through the crossing (swastikas and Temple Priests dressed in decorated breastplates: PIVA and KESSLER in this volume [Pl. 82-84]), and into the nave (double "T" ribbons and secular representations [Pl. 45, 47, 51]), seems to have been connected to the underlying narrative sequence, which attests the function of Ornament in pointing out the iconographic meanings.

This complex visual device has been researched since 2009 by an interdisciplinary team from the University of Milan, led by Paolo Piva and including the author. At the beginning of the project, only few figures had been identified: five of the twelve Minor Prophets in the lower north register; Judith and Judas Maccabeus on the opposite wall, towards the counter-façade; Jerome and Balaam between the arcades; Adam and Eve, Elijah, and Enoch in the crossing. Meticulous observation of the painted surface, as well as photo sessions assisted by post-production software, have made it possible to identify scenes from the Book of

Genesis and recognise some standing figures that are useful in rendering the sequence, which becomes progressively “more Romano” from the apse to the façade.

The synthetic cycle of Adam and Eve is modestly preserved above the vaults. While Roman iconographic tradition implies one or more scenes depicting the Creation of the World, according to the Ambrosian tradition the sequence starts with the Creation of Man, following the illustrated Carolingian Bibles. In Acquanegra, the Lord, in the form of Christ seated on the Globe, is blowing the breath of life upon a no longer visible Adam as he reclines beside the tree [Pl. 40-41]. The following Lord/Christ was plausibly creating Eve, as we can gather from Roman examples like San Giovanni a Porta Latina in Rome. The edge of the vault most likely hides the Eating of the Forbidden Fruit. The fourth scene represents the Expulsion from the Garden of Eden: the head and a wing of the Angel reproaching the frightened Adam and Eve, side by side and still naked, are recognisable [Pl. 42]. Finally, Adam and Eve labouring after their exile must have been depicted, an argument supported by vanishing evidence. While the absence of the Creation of the World points to the Ambrosian tradition, the represented episodes are influenced by Roman models, which attests to the commissioner's and workshop's wide figurative culture.

Proceeding along the upper south register, over the vaults, the little remaining evidence of an elderly man in S03 must be Abraham, according to the vanished “BRAH” over his left shoulder [Pl. 46]. The imperious armed man in S07, dressed in leather armour, is supposed to be Joshua [Pl. 49]. The vigorous warrior in S10, with long wavy brown hair and a beard, must be the hero and Judge of Israel, Samson [Pl. 51]. The series can consequently be deduced as follows: the old Adam and Noah, or Noah and Seth, or rather Noah and Melchizedek, in S01-02; Abraham, Isaac, Jacob and Moses in S03-06, representing the Pentateuch; Joshua in S07 representing his own Book; perhaps the young Gideon, another Judge of Israel and Samson in S08-10, from the Book of Judges.

Turning to the north wall, in N14 it is possible to read the faded titulus “DAVID” close to a young crowned and bearded man [Pl. 52]: King David who, according to tradition, is not only the author of the biblical Wisdom literature (Psalms, Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs, Wisdom of Solomon, Ecclesiasticus), but is also the founder of the Kingdom of Israel and a paradigm of kingship throughout the Middle Ages. At the end of the row, in N20, the scroll reads an interpolation of 2Kings 23, 21, a verse identifying its holder as Josiah, king of Judah (ca. 640-690) and promoter of major reforms [Pl. 53-54]: he had the sanctuaries, or High Places, destroyed and the Temple of Jerusalem set free from the worship of Baal; he encouraged the exclusive worship of Yahweh and reintroduced the celebration of Passover in Jerusalem. The Church Fathers considered him a paradigm of orthodoxy, a wall against any heresy. Thus, a selection of Kings of Israel/Judah was represented in the upper north register. In N11-13, Eli, Samuel and the controversial Saul are conceivable. Eli was the tenth Judge of Israel, High Priest and Samuel's teacher. It was Samuel who designated Saul and later David as King of Israel. David was certainly followed in N15 by Solomon, as indicated by the regal garments worn by the headless figure [Pl. 55]. Between Solomon and Josiah (N16-19) there were four Kings of Judah that “did what was right in the eyes of the Lord”, from among Asa, Jehoshaphat, Jehoash, Amaziah, Uzziah/Azariah, Jotham.

The sequence continues in the lower north register where the twelve Minor Prophets appear in biblical order (N21-32 [Pl. 56-65]): Hosea, Joel, Amos, Obadiah, Jonah, Micah, Nahum, Habakkuk, Zephaniah, Haggai, Zechariah, and Malachi. The verses shown by Micah, Nahum and Malachi were already known; those of Obadiah, Jonah and Zechariah have now been decoded for the first time (see the Corpus of Inscriptions). According to the exegesis, in particular that of Jerome and Bruno di Segni, they seem to hide a figural sense along three main lines: the struggle against any heresy, the exhortation to keep the faith throughout tribulation, and the prefiguration of the Last Judgment (CHIESA, GUGLIEMETTI in this volume).

Positions S33-35 in the opposite and final row have been lost. Strenuous effort in decoding the scrolls and tituli has made it possible to identify the following figures: Job, Elijah, King Hezekiah, Ezekiel, Daniel, Tobias, Judith, Esther, and Judas Maccabeus (S36-44 [Pl. 66-71]). Although he was not an historical figure, Job is considered as belonging to the age of Prophets by the major commentary on his Book, Pope Gregory I's *Moralia in Job*. Elijah's scroll reads 1Kings 17, 14, a verse that is explained with reference to the Eucharist and the Anointing, and also to the Last Judgment. Hezekiah, the wise thirteenth King of Judah, is addressing the Prophet Isaiah and is holding a scroll showing 2Kings 20, 19. Ezekiel introduces his prophecy with the Vision of the Tetramorphos (Ez 1, 4). The scroll held by Daniel, who is dressed in Persian garments with a short tunic, belt and dagger, refers to the first episode of



the Lion's Den (Dn 6, 23). It is not by chance that opposite him stands the Minor prophet Habakkuk (N28), who in the second episode of the Lion's Den (Dn 14, 28-42) feeds Daniel, after having been carried to Babylon by an Angel, who is depicted under Daniel between the arcades [Pl. 73].

The last four figures represent the Deuterocanonical Books, that are placed in the middle of the Latin Vulgate Bible but at the end of the Atlantic recension, which was developed in central Italy during the Gregorian Reform and is characterised by its folio book size and full-page portraits (OROFINO in this volume). After Tobias (S41) telling how his father was miraculously saved from blindness, come the only two women of the cycle: Judith, the virtuous and charming widow who cheated the Assyrian general Holofernes and decapitated him; and Esther, the Jewish consort of the Persian King Ahasuerus (Xerxes I of Persia, according to tradition). The proud Judas Maccabeus (S44), whose scroll reads 1Mac 3, 58, encourages the Jewish people before the clash against the Seleucid army led by Antiochus. He was considered a paradigm against evil, which was first represented by the Pagan threat, and later by heretic forces.

The neighbouring Last Judgment completes the New Testament, which today is only represented by fragments in the upper part of the apse. Angels playing trumpets (*tubicines*), which are leaning out of vertical meanders [Pl. 112-113], and which were once displayed at the top of the composition [Pl. 98-99], are waking up naked young men who are emerging from sarcophagi aligned above the earthly Court [Pl. 100]. The missing Christ in mandorla was flanked by the Virgin Mary and St John the Baptist (configuring the Deesis [Pl. 102]), both of whom are in turn followed by six apostles seated on jewelled benches [Pl. 98, 106]. Below, on the right hand side of Christ (the viewer's left) the Blessed are grouped by social status: kings, laymen, monks and priests, including a bishop, are recognisable [Pl. 103-104]. On the other side, where the painted surface is heavily damaged, the same categories of people are packed in together among the Damned, above slight traces of a standing, plumed monster [Pl. 109-111]. Under the Blessed, beyond the missing plaster, two further representations are barely visible: the three patriarchs Abraham, Isaac and Jacob with a crowd of blessed souls *in sinu*, perhaps referring to the individual Judgment (passing away) and/or to the Patriarchs' Limbo, as well as an unidentified episode opposing a threatening man and an animal [Pl. 105].

From the Creation of Adam and Eve on the west crossing arch, through the forty-four figures of the Old Testament, the cycle depicts the history of Man up to the 2<sup>nd</sup> century BC. Whoever developed the iconographic programme most likely followed a common source in the Middle Ages: a Universal Chronicle, i.e. a chronological chart covering the history of Man from the Creation to the chronicler's time. Eusebius, Bishop of Caesarea and biographer of Constantine the Great, edited the first Chronicle in the early 4<sup>th</sup>. He composed comparative tables linking the extensive and exotic sequence of names and places listed in the Old Testament with well-known Greek and Roman events. His work was updated by Jerome and later by authors like Isidore of Seville (ca. 615-616) and Bede the Venerable (ca. 725). The correspondence between the cycle of San Tommaso and Isidore's Chronicle, which is split into six Ages, is surprising. The first Age, from Adam to the birth of Noah, is represented by the sequence on the west crossing arch and by the figure in S01, whether the old Adam or Noah. The second Age, from the Great Flood to the birth of Abraham, was likely synthesised by S02, whether Noah or Seth or rather Melchizedek. The third Age, which includes all the Patriarchs and Judges up to the first King of Israel, Saul, corresponded to the remaining upper south row and to the beginning of the north one (S03-10, N11-13). The fourth Age, proceeding from King David to the Babylonian Captivity, covered the remaining part of the upper north row, up to Josiah (N14-20). The fifth Age elapsed from the Captivity to the Incarnation, including all the Prophets and also referring to the Book of Maccabee, which is suitably positioned at the end of the San Tommaso series. The sixth Age corresponds to the present day and will last until the Last Judgment, which is placed on the counter-façade so as to be visible to the monks from the choir and to the faithful as they exit the church.