

# Publications de l'École française de Rome

---

**L'esegesi in figura** | Fabio Scirea

---

**L'Antico  
Testamento,  
materia malleabile**



# da ri-leggere e ri-scrivere, «in figura»

**Fabio Scirea**

p. 5-28

## Texte intégral

- 1 La ri-lettura delle Scritture ebraiche costituisce un elemento fondante del Cristianesimo, impegnato sin dai primordi nella reinterpretazione del *prima* alla luce del *poi*, mantenendo la lettera del testo ma ribaltandone il significato alla luce di una nuova funzione. Le Scritture ebraiche divennero così l'Antico Testamento, inscindibilmente legato al Nuovo Testamento quale antecedente storico e al contempo quale inesauribile fonte di prefigurazioni di Cristo e del messaggio evangelico. Nel processo di costruzione di un nuovo immaginario religioso, alla ricerca di un punto di incontro e di compenetrazione fra l'origine semitico-orientale del Cristianesimo e la civiltà ellenistico-romana, presto si comprese l'importanza della parallela costruzione di un immaginario visuale. Si trattava di impostare un sistema di rappresentazioni esposte, pubbliche, con cui dare forma visibile e familiare a fatti, luoghi e personaggi descritti nei testi biblici, che in Occidente dovevano apparire tanto lontani nel tempo quanto esotici e difficilmente comprensibili.
- 2 Quando, dove e come prese avvio tale costruzione di un immaginario visuale biblico cristiano resterà sempre materia di discussione, tante sono le lacune nella documentazione scritta e materiale, e le possibili interpretazioni delle esigue



testimonianze superstiti. La comunità scientifica ha ormai trovato un punto di accordo nel collocare le prime timide forme di iconografia cristiana verso la fine del II secolo. Ma se alla metà del III secolo troviamo un calibrato programma vetero- e neotestamentario nell'aula battesimale della *Domus Ecclesiae* di Dura Europos, uno sperduto avamposto ai confini orientali dell'Impero Romano, è lecito supporre che forme strutturate di rappresentazione biblica esposta fossero già presenti da diversi anni nei luoghi di culto cristiano delle più importanti città della *Pars orientalis* dell'Impero, come Nicomedia, Efeso, Antiochia. Quanto alla *Pars occidentalis*, se dalla fine del III secolo gli ipogei romani lasciano intravedere una rapida evoluzione dalle immagini-segno verso rappresentazioni di episodi biblici, è lecito domandarsi se tali sperimentazioni, confinate in ambienti bui, di fruizione limitata e specificamente funeraria, non fossero il riflesso di una catechesi visuale già promossa dalla Chiesa di Roma sulle pareti dei luoghi di culto sopra terra.

- 3 Per contro, l'edilizia di culto cristiano a carattere monumentale e con una specifica identità prese avvio solo dopo il 313, con le iniziative supportate da Costantino, mentre resta incertezza circa la diffusione, l'estensione e la fruibilità pubblica delle *Domus Ecclesiae* pre-costantiniane. Certo, l'*Adversos Christianos* del filosofo pagano Porfirio, che poco dopo il 270 criticò i Cristiani per la pretesa di imitare i templi pagani, costruendo imponenti dimore; o ancora, nel 303, la distruzione a Nicomedia per ordine di Diocleziano di quel *fanum editissimum* dei Cristiani che irritava l'Imperatore per fasto e monumentalità (Lattanzio, *De mortibus persecutorum* 12, 3), fanno intravedere comunità locali già ben organizzate e con disponibilità finanziarie. Tuttavia, nulla sappiamo dell'effettiva portata pubblica, catechetica, propagandistica dei supposti decori dipinti e/o a mosaico precedenti il secolo IV.



- 4 Una questione altrettanto dibattuta concerne tempi, luoghi e modi del passaggio dalla rappresentazione di singoli episodi biblici, isolati o accostati a vari livelli semantici, al dispiegamento di vere e proprie sequenze narrative, relative a fatti tanto vetero- quanto neotestamentari. Qui più che altrove, è necessario un atto di fede, in senso storico, poiché i primi cicli narrativi di cui si ha notizia, quelli di San Pietro in Vaticano e di San Paolo fuori le mura, sono perduti e restano troppe incertezze a livello di iconografia e soprattutto di cronologia. In proposito, da ultimi si sono interrogati Jean-Michel Spieser e Serena Romano per il volume *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale*, curato da Marcello Angeben a partire da un convegno svoltosi a Poitiers e Saint-Savin-sur-Gartempe nel 2016. Grazie ad un'attenta regia, tale convegno si è rivelato una vera occasione di ricerca, offrendo tanto materiale di riflessione e confronto. Con analogo intento di ricerca, fra 16 e 18 ottobre 2018 si è svolto presso l'Università degli Studi di Milano il convegno *Re-reading Hebrew Scripture: Old Testament Cycles in Medieval Wall Painting*, di cui questo libro costituisce il naturale e meditato sviluppo. I due volumi sono da considerarsi complementari, come strumenti per provare a comprendere con quali intenti, forme e significati il medioevo abbia costantemente reinterpretato l'immaginario visuale dell'Antico Testamento.
- 5 Questo volume affronta l'argomento mediante affondi tematici, grazie alla riflessione di storici dell'arte e filologi di diversa provenienza e formazione ma accomunati da metodologie contestuali e interdisciplinari. Il focus è centrato sulla penisola italiana, in particolare sull'ambito romano, ma con significative aperture all'Oltralpe franco-germanico, alla Scandinavia, alla Penisola iberica, all'Oriente bizantino. Il volume è suddiviso in cinque sezioni, secondo una *ratio* prevalentemente cronologica: la prima sezione raccoglie quattro contributi che provano a far luce nei



processi di sperimentazione iconografica di età paleocristiana; la seconda cerca di seguire il filo della rielaborazione altomedievale, facendo i conti con la scarsità e la frammentarietà delle testimonianze; la terza è dedicata ai cicli delle basiliche apostoliche romane e alle loro derivazioni di età romanica; la quarta raccoglie casi emblematici ai quattro angoli dell'Occidente medievale; la quinta si focalizza sulla cultura artistica bizantina, fra centro e periferia.

- 6 Le note che seguono intendono essere un invito alla lettura e alla comprensione dei saggi del volume, calati in un discorso nutrito da ulteriori considerazioni e casi emblematici, così da tracciare una linea interpretativa – una tra le tante possibili – sull'uso visuale e strumentale dell'Antico Testamento quale materia malleabile, da ri-leggere e da ri-scrivere «in figura» nell'incessante processo di rielaborazione dell'iconografia cristiana.

## **Dare forma ad un immaginario visuale**

### **La Creazione**

- 7 Il volume si apre riconsiderando i primordi della traduzione visuale della Creazione, tra fonti scritte e indirette testimonianze materiali. Ragionando sugli indizi a disposizione, sembra di intravedere un uso pubblico della pittura di soggetto biblico e una messa a punto di schemi iconografici più precoci di quanto si pensasse. Parallelamente, nella scia di recenti studi (Muratova 2003, Kessler 2014 e 2020, Romano 2020), pare opportuno smontare l'impalcatura storiografica basata su perduti «prototipi» manoscritti e «recensioni» iconografiche. Da ridimensionare è pure la portata di modello del ciclo veterotestamentario di San Pietro in Vaticano, che non sembra trovare emuli paleocristiani (forse ad eccezione del Triclinio neoniano a Ravenna) e che nel corso del medioevo ispira quasi solo l'ambito romano-laziale. Si configura perciò



uno scenario in cui il processo di elaborazione iconografica della Creazione si origina e si sviluppa in maniera spiccatamente multiforme e policentrica.

- 8 Anna Pozhidaeva si concentra sulla rappresentazione della Luce e delle Tenebre quale primo atto della Creazione, individuando diverse «tradizioni» iconografiche. Tenendo in mente il concetto di «divisibilità» dell'immagine e la nozione di «moduli», ella si focalizza sulla pratica di combinare e ricombinare personaggi e schemi iconografici, ogni volta risemantizzati. È il caso delle poliedriche figure angeliche, che nella cupola della Creazione di San Marco a Venezia si prestano a personificare i giorni della Creazione: l'angelo del primo giorno si compenetra con la Luce e assume una postura da orante, costituendo forse un'ibridazione dalla Luce (non alata) degli Ottateuchi e/o dall'angelo orante della Creazione di Adamo in due delle Bibbie caroline prodotte a Tours (Londra, BL, ms Add. 10546; Paris, BNF, ms Lat. 1).

### **Intorno a Mosè**

- 9 Mauro della Valle riflette sulla fortuna di Mosè fra i secoli IV e VI. A saltare agli occhi è un apparente paradosso: sebbene la vicenda e il ruolo di Mosè furono assiduamente frequentati dall'esegesi patristica orientale, e invece assai meno da quella d'Occidente, la maggior parte delle raffigurazioni del Patriarca si concentra a Roma; che si tratti di episodi isolati o di sequenze, passando dagli ipogei dipinti alle porte lignee di Santa Sabina, per trovare strutturazione narrativa nei mosaici di Santa Maria Maggiore, verso la metà del secolo V. L'Autore lascia in sospeso i casi di San Pietro in Vaticano e di San Paolo fuori le mura, per i quali continua ad optare per una datazione al tempo di Leone Magno. Quanto al paradosso, in realtà non sussiste, nella misura in cui la Chiesa orientale fu molto meno propensa di quella occidentale ad «integrare all'interno del pensiero cristiano le scritture ebraiche», così come a promuovere sé stessa e la



catechesi visuale mediante scene e sequenze narrative, preferendo un immaginario iconico. Al contrario, in Occidente la vicenda di Mosè, come descritta nell'Esodo, si inseriva naturalmente nella storia del genere umano in chiave retrospettiva cristiana, oltre che a prestarsi a letture che vedevano in Mosè un tipo di Cristo.

- 10 La sequenza di Santa Maria Maggiore merita una considerazione. Per molte delle scene veterotestamentarie, non solo mosaiche, le composizioni appaiono il frutto dell'ibridazione fra racconto biblico e collaudati schemi iconografici, che riconducono «all'arte ufficiale e all'arte di corte, strettamente unita al genere pastorale, bucolico delle ville rustiche, ma ben attestato anche nella pittura dei cimiteri sotterranei». Tale rilievo contribuisce a temperare la “rivoluzione” anti-imperiale dell'iconografia cristiana così come delineata da Thomas Mathews (1993 e poi 2005), le cui argomentazioni, pur ancora convincenti nelle linee fondamentali, richiedono tutta una serie di eccezioni e distinguo, come ben evidenziato, fra gli altri, da Anne-Orange Poilpré (2005, in particolare *Introduction* e cap. 1).

### **Il ruolo della *parola epigrafica***

- 11 Nel tentativo di ricomporre i frammenti del patrimonio visuale paleocristiano soccorrono anche i *tituli historiarum*, che costituiscono una pratica di riscrittura in versi di materiale biblico, potenzialmente funzionale a commentare immagini esposte (Lubian 2014). I filologi rivendicano lo statuto letterario di tali componimenti, atti a suscitare nel lettore un immaginario visuale che integra il testo, anche in assenza di vere immagini dipinte o a mosaico. Se però potevano sussistere *tituli* senza narrazione visuale, non è vero il contrario, perché tutte le sequenze esposte di cui si ha notizia diretta o indiretta erano integrate da *tituli*, pur con la persistente incertezza circa il rapporto fra testo e immagine nella delicata fase di elaborazione: i *tituli* erano concepiti





prima delle immagini, quale guida per mettere a punto l'iconografia? Oppure si partiva dall'iconografia per poi modellare i *tituli* su di essa? O diversamente l'elaborazione avveniva in simbiosi, in un gioco di reciproche influenze? Questione non meno determinante: il *concepteur* dei *tituli* coincideva con quello del programma iconografico? Il buon senso suggerisce di valutare caso per caso, poiché le soluzioni prospettate non si escludono a vicenda, e la scelta dell'una piuttosto che dell'altra poteva dipendere dalle strategie della committenza, dalla formazione del *concepteur* e, immancabilmente, da questioni contingenti.

12 Quale punto fermo, rimane l'estrema importanza della *parola* epigrafica per comprendere i messaggi veicolati dall'iconografia biblica, come dimostrano i pochi casi in cui è ancora integra l'interazione fra testo e immagine: paradigmatico è il caso di Ceri (Paniccia in questo volume), dove la connotazione misogina del Peccato originale non emergerebbe con forza se non disponessimo del relativo *titulus*. Ne consegue l'incolmabile lacuna interpretativa per le decine di cicli narrativi i cui *tituli* sono perduti o così frammentari da non poter essere decifrati. Per altro verso, quando si dispone di una serie di *tituli* in assenza del relativo ciclo dipinto – supponendo la loro natura epigrafica, non solo letteraria – spesso è difficile restituire puntualmente le immagini perdute, anche in virtù dell'eventuale interpolazione della sequenza trådita.

13 Fra le rare serie di *tituli historiarum* paleocristiani superstiti, Francesco Lubian prende in considerazione i ventiquattro tristici esametrici attribuiti a Elpidio Rustico, attivo a Ravenna a cavallo dei secoli V e VI. Sembra di poter accettare serenamente la sequenza trådita dall'*editio princeps*, che scandisce «otto coppie di *tituli* dedicati a vicende vetero- e neotestamentarie tipologicamente contrapposte», e dedica i restanti otto tristici a episodi evangelici per lo più miracolosi. Infatti «gli accoppiamenti






elpidiani conoscono precisi paralleli nell'esegesi patristica, e talvolta anche nell'iconografia». Esemplare è il caso del perduto ciclo della *Basilica Salvatoris* costantiniana di Roma, per la quale nel 787 i legati di papa Adriano I ricordano storie dell'Antico e del Nuovo Testamento affrontate, con *hinc Adam de paradiso exeuntem, et inde latronem in paradisum intrantem*, proprio come nella seconda coppia di tristici elpidiani. Ancora, la coppia Arca di Noè / Visione di Pietro a Giaffa (Atti 10, 9-16) trova riscontro proprio a Ravenna, nel decoro del Triclinio neoniano.

- 14 Poco importa, dunque, se i *Tristicha* commentassero in forma epigrafica un ciclo narrativo esposto, oppure si limitassero ad attivare nel lettore la costruzione mentale del «rispettivo referente figurativo»: in un caso o nell'altro, essi presero parte al processo di costruzione di un immaginario visuale cristiano, con un nitido rapporto tipologico fra Antico e Nuovo Testamento che appare già radicato nella cultura iconografica del V secolo.

## Sulle tracce della rielaborazione altomedievale

- 15 Il tentativo di riflettere sul grado di continuità nell'altomedioevo delle sequenze veterotestamentarie paleocristiane, o meglio dei cicli propriamente narrativi dispiegati lungo le pareti delle basiliche, deve di nuovo fare i conti con la scarsità di testimonianze superstiti, materiali o anche solo tramandate per via letteraria. Ciononostante, quel poco che è rimasto può dare ancora frutto se sottoposto ad un'attenta rilettura pluridisciplinare, alla luce delle più recenti acquisizioni critiche tanto sull'età paleocristiana quanto su quella altomedievale.

### Santa Maria Antiqua

- 16  La rilettura dell'«ipertesto» di Santa Maria Antiqua a Roma

consente a Giulia Bordi di svelare novità di rilievo. Sul lato interno del recinto del «basso coro», l'interazione fra storia dell'arte e archeologia ha consentito di restituire una sequenza dedicata a Giuditta e Oloferne, voluta da papa Giovanni VII (705-707) e aperta alla lettura tipologica «in chiave mariana, dal momento che si trova in uno spazio dedicato al clero, ma che dialoga con la *pars mulierum* della chiesa». Lungo il perimetrale sinistro, *in parte virorum*, restano frammenti di un ciclo della Genesi già variamente decifrato nonché implicato nell'annosa riflessione sui «prototipi» e le loro «recensioni». Un'osservazione attenta consente di restituire un ciclo più esteso di quanto si pensasse, e di riconoscere sequenze ispirate da San Pietro in Vaticano: ecco un anello mancante fra il ciclo paleocristiano e le sue *copie* di età romanica, correggendo l'anomalo scenario che presumeva un'improvvisa riscoperta dei cicli delle basiliche apostoliche dopo secoli di oblio.

- 17 Altro punto nodale è la riflessione sulla committenza di Stefano II (752-757) e del fratello Paolo I (757-767), responsabili di un programma iconografico che comprendeva un ciclo della Genesi, la sottostante schiera di santi, padri della Chiesa e papi, le scene evangeliche nella navata destra nonché la teofania di Cristo nell'abside. Tale articolato congegno figurativo trovava il suo fulcro nella riproduzione dell'icona Acheropita del Laterano, al centro della parete nord, come dire che «la Chiesa è unica e universale e la sede di Roma con il suo pontefice è *prima inter pares*.»

### **Un anello di congiunzione in età carolingia: Genesi ed Esodo nel palazzo regio di Ingelheim**

- 18 Il recupero critico del ciclo genesiaco di Santa Maria Antiqua mi spinge a riconsiderare una testimonianza scritta di età carolingia, citata da Søren Kaspersen quale possibile fonte di ispirazione per l'iconografia della volta a botte della chiesa di



Bjäresjö in Svezia. Fra 826 e 828 il cortigiano Ermoldo Nigello, descrivendo il complesso palatino di Ingelheim in un carme in onore di Ludovico il Pio (MGH, *Poetae*, 2, *In honorem Hludowici*, IV), evoca in versi una sequenza di svariati episodi dipinti vetero- e neotestamentari (*inclita gesta Dei* – v. 181-242), ma anche una serie di ritratti di re e imperatori (*series memoranda virorum* – v. 243-286).

19 Accompagnando idealmente il lettore in non meglio identificati *templa Dei* (v. 188), Ermoldo mette prima in sequenza, «nella parte sinistra» (*pars laeva* – v. 191), temi e personaggi dalla Genesi e dall'Esodo: dai Progenitori a Noè, da Abramo a Giuseppe, da Mosè e i suoi miracoli alla Terra promessa, con l'aggiunta di «una quantità di profeti e re dipinti» (*prophetarum regum praemagna caterva pingitur* – v. 213-214) e specifici riferimenti a Davide e Salomone. Proseguendo, «l'altra parte dispiega le gesta in vita di Cristo» (*altera pars retinet Christi vitalia gesta* – v. 219), dall'Annunciazione di Maria all'Ascensione di Cristo e alla sua maestà. «Questa è l'aula di Dio colma di pregiate pitture» (*his est aula Dei picturis arte referta* – v. 243), si dice a conclusione di tale descrizione, prima di spostarsi nella *domus regia* (v. 245) per illustrare la serie di ritratti dipinti di condottieri pagani (Ciro il Grande, Nino fondatore di Ninive, Falaride tiranno di Agrigento, Romolo e Remo, Annibale, Alessandro Magno) seguiti da Costantino, Teodosio, Carlo Martello, Pipino e Carlo Magno, per chiudere la serie con il *pius Caesar* Ludovico.

20 La *domus regia*, che qui interessa marginalmente, dovrebbe coincidere con l'aula absidata di 40,5 × 16,5 m di cui restano vestigia, nonostante i calcinacci di intonaco dipinto rinvenuti fra gli strati pavimentali siano privi di figurazioni. Se proprio si deve escludere la pittura murale (la cui distruzione potrebbe non avere lasciato traccia), si possono immaginare supporti mobili come tavole o tessuti dipinti, meno facilmente ricami od arazzi (come invece proposto da Alain



Dubreucq), per via dell'inadeguatezza di tali *media* nel restituire ritratti, per quanto idealizzati.

21 Il componimento è prettamente letterario, panegirico, non può certo essere preso alla lettera per restituire il ciclo biblico (Dubreucq 2010; Stella 2014 e 2021). Pertanto, Walther Lammers si è forse spinto troppo in là ipotizzando una sequenza narrativa di sedici pannelli veterotestamentari affrontati ad altrettanti cristologici in rapporto tipologico (Lammers 1972, Tab. 2). Eccedendo in senso opposto, a partire dal saggio di Christine Ratkowitsch (1995) si è fatta strada la convinzione che la sequenza figurativa descritta da Ermoldo sia il frutto di mera finzione letteraria. In favore della reale esistenza del ciclo biblico e di quello regale giocano a mio parere almeno tre fattori: 1) il sistematico ricorso ad indicatori topografici (*templa Dei, pars laeva, altera pars, his est aula Dei, domus regia, ecc.*); 2) l'insistenza sul *medium* pittorico; 3) la varietà e l'estensione dei riferimenti veterotestamentari, ben comprensibili nel caso di un vero decoro ispirato a modelli paleocristiani, e invece anomale nell'eventualità di un'invenzione puramente letteraria di età carolingia.

22 I v. 205-212 alludono alle vicende dei patriarchi Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè e Giosuè, documentate da sequenze narrative in San Pietro in Vaticano, San Paolo fuori le mura e Santa Maria Maggiore a Roma (lasciando da parte la sequenza solo in parte narrativa dei *tituli* della Basilica ambrosiana, quella descritta da Paolino di Nola per la Basilica nova di Cimitile, nonché testimonianze di statuto letterario come il *Dittochaeon* di Prudenzio e i *Tristicha* di Elpidio Rustico – Scirea in questo volume). Stando alle evidenze, l'interesse per la narrazione delle vicende dei patriarchi cala drasticamente nell'altomedioevo, per riaccendersi parzialmente in età romanica nelle copie romano-laziali di San Pietro in Vaticano, e in pochi altri casi come la volta dipinta di Saint-Savin, i mosaici di Palermo e



Monreale e poi quelli dell'atrio di San Marco a Venezia. Appare perciò poco probabile che Ermoldo avesse “costruito”, nell'ambito della pura finzione letteraria, un ciclo biblico di consapevole e specialistico sapore romano-retrospettivo. Ben più plausibile è una rielaborazione letteraria a partire da un vero decoro esposto, che però si continua a collocare con fatica nell'insediamento palatino restituito a più riprese dagli scavi (sull'articolata indagine archeologica e sull'interpretazione dei dati raccolti si rimanda ai primi due volumi, editi a fine 2021, della collana «Archäologie und Bauforschung in der Pfalz Ingelheim am Rhein»).

23 Gli scavi 2003-2004 hanno finalmente localizzato la cappella palatina carolingia, rivelando un'inaspettata planimetria triconca che fa pensare alle cappelle con corta navata di Santa Croce a Müstair (Goll 2010) e di Santa Maria *foris portas* a Castelseprio (Brogiolo 2013). Tuttavia, di tale navata a Ingelheim mancano evidenze archeologiche, tanto da non potere escludere un ulteriore lato absidato a configurare un quadriconco; anche ammettendo una navata, l'impianto di ridotte dimensioni poco si adattava ad ospitare una trentina di scene – eventualmente su due registri di sei-otto stretti riquadri per parte – più svariate figure stanti (nelle absidi?).

24 Secondo Dubreucq, i versi di Ermoldo implicherebbero contiguità fra la cappella palatina e l'aula regia, cosa che l'archeologia esclude; anche per tale ragione, egli ritiene che il ciclo biblico descritto appartenesse alla chiesa di Sant'Albano a Magonza, che nell'826 fu teatro del battesimo del re danese Harald Klak, la cui rievocazione fa da cornice alla descrizione del palazzo di Ingelheim. In realtà, i versi di Ermoldo, altrove così attenti alle segnalazioni topografiche, nel passaggio fra la cappella e l'aula regia (v. 244-245) non forniscono indicazioni spaziali, e potrebbero ben alludere a due edifici non contigui. Quanto al riferimento all'ipotetico



decoro di Sant'Albano a Magonza, nell'ambito di una descrizione tutta centrata sull'insediamento di Ingelheim appare una *lectio difficilior*, che in quanto tale richiederebbe più elementi di supporto, compresi indizi materiali. Un discorso analogo si può applicare all'ipotesi che il decoro descritto si riferisse a San Remigio a Ingelheim, già documentata a metà VIII secolo e distante poche centinaia di metri dall'area palatina, ma chiaramente esterna al suo perimetro.

- 25 Tutto considerato, sembra di poter leggere fra i versi di Ermoldo, pur al netto della rielaborazione letteraria, il riferimento ad un vero ciclo veterotestamentario dipinto nell'insediamento di Ingelheim, in una sede imperiale che giustificerebbe il richiamo retrospettivo ai modelli romani. In ogni caso, senza poter accertare se la fonte di ispirazione fu il ciclo vaticano, come sembrerebbe per via della disposizione *tipologica* che affrontava la Genesi e l'Esodo alle storie di Cristo, o un altro ciclo monumentale a noi ignoto, la sequenza veterotestamentaria descritta da Ermoldo costituisce un ulteriore anello di congiunzione fra i prototipi paleocristiani e i decori dipinti di età romanica.

### **La Puglia, fra Occidente e Bisanzio**

- 26 A sud di Roma, fra il diradato panorama pittorico altomedievale della Puglia, Marcello Mignozzi ci illustra una sorprendente vivacità iconografica che presuppone una circolazione di idee e modelli ad ampio raggio, anche in contesti locali. È il caso della cosiddetta Grotta del Peccato originale, in cui fra i secoli VIII e IX la Creazione della Luce e delle Tenebre è personificata rispettivamente da «una figura femminile festante, in ricchi abiti di foggia al contempo longobarda e bizantina» e da «una figura maschile con polsi e caviglie legati da lacci», ossia un mesto prigioniero di classe servile. Si tratta di una traduzione visuale che sembra non trovare confronti, e che potrebbe risultare dalla migrazione e





dall'ibridazione di «moduli», pensando alle argomentazioni di Pozhidaeva. Nel contesto funerario della gravina di Riggio, presso Grottaglie, la scena isolata con l'Ascensione di Elia e il dono del mantello ad Eliseo si presta ad una stratificazione semantica – missione apostolica, Ascensione di Cristo, promessa di resurrezione, attesa escatologica – che riflette un'elaborazione concettuale radicata a Bisanzio, di cui la Puglia altomedievale «costituiva la periferia estrema».

## **Cicli di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura e loro derivazioni di età romanica**

- 27 Il repertorio veterotestamentario elaborato per la navata di San Pietro in Vaticano e replicato in San Paolo fuori le mura giunse all'età romanica in forme alterate e stratificate, ipotizzabili solo a grandi linee sulla base di testimonianze grafiche e testuali, indirette nonché tardive. Ne sono conseguite svariate ipotesi di restituzione, tanto argute quanto non verificabili, che minano alla base ogni tentativo di tracciare con puntualità il grado di trasmissione degli schemi iconografici del ciclo vaticano nel corso del medioevo. Perché allora dedicare ancora spazio al rapporto fra i «prototipi» romani e le derivazioni di età romanica, che peraltro si circoscrivono per lo più all'ambito romano-laziale? Poiché lasciando da parte la velleità di precisare il grado di fedeltà fra modello e “copia”, e spostando il baricentro dell'analisi sulle modalità di appropriazione e di strumentalizzazione del modello, nonché sugli esiti raggiunti in ottica politico-ecclesiologica, resta ancora molto spazio di ricerca.
- 28 Cecilia Proverbio riflette sui criteri di selezione degli episodi, rilevando un'attenzione persistente nei confronti della Creazione e dei primi patriarchi (Noè, Abramo, Isacco e Giacobbe), e al contrario la progressiva marginalizzazione delle vicende di Giuseppe e soprattutto di Mosè, secondo una





tendenza che trova analogia in tutto l'Occidente medievale. Emerge poi come la «materia iconografica» di partenza venga sistematicamente scomposta e ricomposta, accorpendo gli episodi per «sintesi» o all'opposto dilatandoli per «geminazione». La disposizione delle scene si plasma sulle specificità dello spazio liturgico: optando per episodi che consentano di istituire relazioni «verticali» in Santa Maria Immacolata a Ceri; adottando una sequenza di tipo «anulare» in San Giovanni a Porta Latina; procedendo per accostamenti analogici, svincolati dall'ordine cronologico, in San Paolo *inter Vineas* a Spoleto.

- 29 Con un approccio che definirei politico-territoriale, Claudia Quattrocchi fa emergere come la pittura «ad imitazione di San Pietro» fra i secoli XII e XIII fosse funzionale al radicamento del Papato nei territori circostanti Roma. In Santa Maria in Monte Dominici a Marcellina, nell'oratorio di San Thomas Beckett ad Anagni e in San Nicola a Castro dei Volsci, la «riconoscibilità» del prototipo va di pari passo con la riconoscibilità in filigrana di vicende locali, per un messaggio ecclesiologico al contempo romano-centrico e «radicato nel micro-contesto». Il monastero di Marcellina, filiazione di San Paolo fuori le mura, si configura quale «sito di resistenza romana» ai confini orientali del *Patrimonium Petri*, anche mediante un ciclo dichiaratamente petrino e paolino ma che per disposizione e dettagli dona centralità al tema della conflittualità, che si tratti di Caino e Abele, Giacobbe e l'angelo o Giuseppe e i fratelli; ciò in un periodo, la seconda metà del secolo XII, in cui Marcellina «si trova stretta fra le rivendicazioni delle famiglie locali e l'episcopato tiburtino».
- 30 Chiara Paniccia evidenzia ulteriormente l'autonomia di elaborazione locale, pur nel rispetto del prototipo petrino, in Santa Maria Immacolata a Ceri. L'allineamento longitudinale fra Peccato originale e Tentazione di Giuseppe e i relativi *tituli* rivelano come il *concepteur* volesse insistere




sull'«attribuzione esclusiva del peccato originale a Eva», immagine dell'intero genere femminile. Eva è pessima e ciò che tocca è morte poiché offerto dal serpente – *PESSIMA QUID TANGIS MORS E(ST) QVOD PORRIGIT ANGVIS*. La moglie di Putifarre «è pessima come Eva perché compie un gesto di tentazione». Nella Creazione primordiale la personificazione di *NOX* richiama la stessa Eva nelle sinuose fattezze di novella Venere, per un'«associazione tra Eva e Luna/Tenebre» che trova riscontro nelle fonti apocriefe, in contrapposizione al nesso apollineo «fra Adamo e Sole/Luce», che a Ceri si riverbera nella personificazione di *DIES*.

## **Exempla dal Romanico d'Occidente, una realtà interconnessa**


- 31 In età romanica, l'elaborazione iconografica destinata alla fruizione pubblica porta a maturazione soluzioni di lungo corso, ma al contempo si connota per un'incessante vivacità sperimentale, analoga a quella espressa dalle soluzioni tecnico-costruttive. Ad emergere è la pratica di narrare l'Antico Testamento, spesso limitandosi alla Genesi, in forme sempre originali che combinano e riadattano i modelli di riferimento sulla base delle specifiche esigenze dello spazio liturgico, del rito, degli intenti politico-religiosi della committenza, senza dimenticare i condizionamenti materiali e la tradizione figurativa di ciascuna bottega. Ciò avviene in Italia tanto quanto nell'Occidente continentale o nella Penisola iberica, in un intreccio politico-economico-culturale, e in ultima istanza artistico, che mostra un'Europa medievale fortemente interconnessa, almeno al livello della classe dirigente.

### **Sansone, un eroe per Galliano e Civate**

- 32  La committenza di Ariberto da Intimiano in San Vincenzo a

Galliano intorno al 1007 non smette di sorprendere, nella fattispecie per un programma iconografico fortemente originale quanto a selezione dei soggetti, interconnessioni semantiche, referenti iconografici. Marco Rossi ci si è dedicato a più riprese, concentrandosi qui sul raro ciclo dell'eroe e giudice di Israele Sansone. La sequenza si dispiega lungo il registro superiore della parete sud, di fronte alla vicenda dei Progenitori, e prende avvio dall'Annuncio dell'angelo alla futura madre di Sansone, piuttosto che concentrarsi direttamente sulle gesta dell'eroe, rendendo «evidente la suggestione messianica e il rapporto figurale con l'annuncio della nascita di Cristo». Peraltro, nell'intero congegno figurativo della basilica il Cristo incarnato compariva soltanto nella teofania absidale e forse in controfacciata (quale cardine di una visione dell'aldilà?), configurando un ulteriore carattere d'eccezione voluto dal *concepteur*.

33 Proprio in merito alla progettazione iconografica, Rossi fa emergere almeno due risvolti rilevanti. Il primo è l'analogia con le illustrazioni degli Ottateuchi medio-bizantini, per via dell'impiego di peculiari schemi tratti da ignoti modelli comuni: i confronti tra la prima scena di Galliano e il fol. 247v dell'Ottateuco Vat. gr. 747 (tardo XI secolo), e tra la seconda apparizione angelica e il fol. 489r del Vat. gr. 746 (secondo quarto del XII secolo) sono a prova di dubbio; una volta tanto, dal momento che troppo spesso i rapporti fra la cultura artistica occidentale e Bisanzio sono chiamati in causa senza riuscire a precisarli. L'altro risvolto pregnante è la ripetuta analogia del ciclo dipinto con la digressione su Sansone condotta da Ambrogio nell'*Epistula* 62 indirizzata a Vigilio, a ribadire una volta di più la «volontà di Ariberto di mettersi sulle orme di Ambrogio» (Rossi 2018), anche avvalendosi sistematicamente dei suoi scritti esegetici.

34  Un altro ciclo dedicato a Sansone ricorre un secolo più tardi in San Calocero a Civate, basilica del monastero «al piano»

in stretta connessione con il santuario «al monte» dei Santi Pietro e Paolo. La sequenza di episodi si contrae, dispiegandosi nel registro sommitale fra l'estremità del setto sud e l'intera controfacciata. Pur se l'ampia lacuna centrale e l'ingombrante massa delle volte costituiscono fattori di distorsione nell'odierna percezione del ciclo, sembrano assumere particolare rilievo la Lotta con il leone poi smascellato e lo Scardinamento delle porte di Gaza, alle estremità della controfacciata. Se per il primo evento la Patristica individua in Sansone una *figura Christi* per «l'allusione alla morte e resurrezione del Redentore», per il secondo un dettaglio iconografico, la porta trasportata sul «collo possente» (*culminis molem cervice*) piuttosto che stretta fra le mani, come invece nel Vat. gr. 747, segue di nuovo la riflessione esegetica di Ambrogio.

### Questioni di Romanico ambrosiano

- 35 Pare a questo punto opportuna una riflessione sulle tendenze iconografiche, veterotestamentarie ma non solo, della pittura esposta di area ambrosiana. Il congegno figurativo di Galliano sembra configurarsi quale *unicum*, che assembla e rielabora fonti di varia provenienza in dinamico equilibrio fra rilanciata tradizione ambrosiana, Roma e Bisanzio, e che in quanto *unicum* fatica ad innescare fenomeni imitativi. Certo, le ingenti perdite di patrimonio pittorico paleocristiano e altomedievale milanese impongono cautela, poiché non sappiamo nulla, ad esempio, dei decori figurativi delle diverse chiese del complesso cattedrale. Ciononostante, riflettendo sulle scelte tematiche e iconografiche di quanto rimane nella vasta area coperta, o anche solo influenzata, dalla Chiesa ambrosiana fra età paleocristiana e Romanico, emerge il netto prevalere delle specificità locali, dell'iconografia agiografica piuttosto che biblica, dell'autonomia di ciascuna committenza. Si è ben lontani dalla serialità romano-laziale a partire dai prototipi delle



basiliche apostoliche e della *Basilica Salvatoris* al Laterano.

- 36 A Milano, il ciclo di età ambrosiana dell'omonima basilica doveva possedere tutti i *crismi* per divenire un modello di riferimento, almeno sulla base dei *tituli* composti da Ambrogio: così però non fu, almeno a giudicare dal materiale oggi a disposizione, e lasciando da parte restituzioni altamente ipotetiche e in alcun modo verificabili. In San Salvatore a Brescia (tardo VIII secolo), accanto a storie di Cristo si intravedono sequenze agiografiche dei santi "minori" di cui erano state acquisite le reliquie. In San Giovanni a Müstair (inizio IX secolo), le quaranta e più scene cristologiche – già di per sé un'eccezione – si relazionavano con un raro ciclo di Davide e Assalonne, forse un filtrato richiamo alla porta lignea di Sant'Ambrogio. A Galliano, alle storie dei Progenitori e di Sansone Ariberto fece aggiungere quelle di Giuditta e Oloferne, che sembrano trovare un solo precedente in Santa Maria Antiqua a Roma, su committenza di papa Giovanni VII (705-707). In San Pietro ad Agliate (metà XI secolo) e in San Vittore a Muralto (inizio XII secolo) la sequenza dei Progenitori arrivò a comprendere la vicenda di Caino e Abele, mentre in San Martino a Carugo (inizio XII secolo) fu contratta in tre soli episodi, pur in uno spazio che ne avrebbe accolti anche cinque. Invece in San Calocero a Civate la Genesi fu espunta *in toto*, per dispiegare sequenze relative a Mosè, a Giosuè e ai giudici Gedeone e Sansone, estendendosi anche sulla controfacciata, di norma priva di scene narrative. In Sant'Antonino a Piacenza (terzo o quarto decennio dell'XI secolo) e poi in San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese (inizio del XII secolo) la scelta fu del tutto diversa, rinunciando alla narrazione per disporre patriarchi, re e profeti con cartigli iscritti, entro un'intelaiatura fatta di colonne, arcate e trabeazioni (Scirea 2015 e 2019). Almeno nel secondo caso, presumibilmente anche nel primo, il congegno figurativo era completate da lunghi *tituli*, così da



privilegiare l'esegesi epigrafica rispetto a quella visuale.

## Saint-Savin-sur-Gartempe

- 37 Varcando le Alpi, l'immensa volta a botte della navata di Saint-Savin mette in scena la Genesi e l'Esodo, con tale articolazione da lasciare ancora spazio di ricerca, nonostante una lunga tradizione di studi. Marcello Angheben argomenta l'anomala oscillazione nel rappresentare Dio, fra *Dextera Dei* e *Logos* personificato, con ripensamenti che fanno riflettere sulle modalità di cantiere in rapporto alle direttive del *concepteur* e/o del committente. Sorprende il Cristo in mandorla nel rovelto ardente che si rivolge a Mosè, in anticipo sull'analogia iconografia esegetica di Ceri, «trasformando una manifestazione verbale del Padre in una visione gloriosa del Figlio». Nella consegna delle Tavole della Legge si compie un passo ulteriore: se si «mostra che è ormai permesso rappresentare il Dio dell'Antico Testamento sotto l'apparenza di Cristo», il *Deum adora* (Ap 19, 10 e 22, 9) sulla tavola sinistra specifica che Dio deve essere adorato, inginocchiati come Mosè, ma anche come Noè nella scena di sacrificio. La dimensione liturgica del decoro si amplifica scoprendo che le scene tratte dalla Genesi e dall'Esodo facevano eco alle letture in preparazione della Pasqua; e che nella tribuna occidentale, in cui sono dipinte la Discesa dalla Croce e le Pie donne al Sepolcro, con buona probabilità si metteva in scena il dramma liturgico *Quem Quaeritis*.

## Caino e Abele nel contesto

- 38 Wilfried Keil riflette sulle connessioni fra l'episodio dell'Offerta di Caino e Abele, il contesto iconografico e lo spazio liturgico. Pur tornando sul caso di Saint-Savin, il *focus* è centrato su alcune chiese dell'arco alpino, in grado di far emergere tendenze almeno territoriali. Costante è la connotazione liturgica dell'episodio, veicolata dall'orazione eucaristica *Supra quae* che cita l'Agnello offerto da Abele, lo





scampato sacrificio di Isacco, nonché il pane e il vino offerti dal sacerdote Melchisedech (Gen 14, 17-20) in termini di «prefigurazione del sacrificio di Cristo come Agnello di Dio» nonché di modelli per l'officiante. Non è dunque casuale che l'Offerta di Caino e Abele si trovi per lo più sull'arco in prossimità dell'altare, quale scena isolata (Pürgg, Keferloh), in un ciclo dei Progenitori (Braunschweig) o in rapporto esegetico con altri episodi veterotestamentari (Grissiano).

- 39 Per via delle frequenti connessioni con la *Maiestas Domini*, la *Deesis* e gli apostoli della Missione, l'Offerta di Caino e Abele si colloca saldamente nel tempo della Chiesa, in una dimensione liturgico-ecclesiologica: bisogna dunque guardarsi da diffuse letture in chiave deuteroparusiaca. Certo, quale compimento programmato della storia della Chiesa e dell'uomo, il giudizio finale resta costantemente all'orizzonte dell'interpretazione esegetica, ma quale allusione di secondo piano. Nel caso di Pürgg, Caino e Abele si pongono idealmente a capo delle Vergini imprudenti e della Vergini sagge schierate nella navata, divenendo il paradigma delle cattive e delle buone azioni in ottica di salvezza individuale. Diversamente, affinché si configuri un diretto e consapevole riferimento deuteroparusiaco sono necessari precisi indicatori iconografici, come la Resurrezione dei morti o un contesto paradisiaco/infernale, per non fare di un giudice finale ogni Cristo iconico all'apice di un arco presbiteriale.

### **L'Occidente medievale è anche scandinavo**

- 40 Søren Kaspersen ci introduce nell'articolato programma iconografico della chiesa parrocchiale di Bjäresjö, in Scania, una delle non poche chiese scandinave di età romanica caratterizzate da soluzioni architettoniche e iconografiche in continuità con l'Europa continentale, più di quanto si è soliti pensare. Se già l'emiciclo absidale spicca per la rappresentazione del Trono di Grazia, dubitativamente





referito alla fase di età romanica, l'antistante volta a botte dispone l'Antico e il Nuovo Testamento in sei registri, suddivisi dall'Albero di Jesse. L'età *ante Legem* ha inizio direttamente con il rimprovero di Adamo ed Eva, elidendo la Creazione, e giunge alla consegna delle Tavole della Legge. L'Albero di Jesse incarna l'età *sub Lege* ma è anche profezia cristologica. L'età *sub Gratia* corre dall'Annunciazione all'Ascensione, proprio come ad Ingelheim.

- 41 Tale «decoro di *concordia*» istituisce nitidi legami tipologici fra episodi vetero- e neotestamentari; tuttavia, diversi elementi supportano l'ipotesi che il programma di Bjäresjö «non sia incentrato sulla Nuova Alleanza quale compimento di quella Antica, quanto sul fatto che tanto l'Antica quanto la Nuova Alleanza conducano dritte verso l'*Ecclesia* quale istituzione di salvezza sulla Terra dopo la glorificazione di Cristo». Un indizio forte è il parallelismo fra l'inconsueto Cristo (bambino) della Parola nella Presentazione al Tempio, munito di altare con *fenestellae*, e il Cristo (adulto) della Parola nel rovetto ardente rivolto a Mosè: nell'esegesi medievale il secondo episodio è un riferimento all'Incarnazione, ma per Isidoro significa pure che Cristo «si rivelerà al fedele nella Chiesa e da nessun'altra parte». Le due figure di Cristo docente nell'*Ecclesia* ribadirebbero perciò che la Chiesa è la «vera e unica istituzione per trasmettere gli insegnamenti di Cristo».

### **Nella chiesa, l'*Ecclesia***

- 42 Il carattere ecclesiologico del decoro dipinto di Bjäresjö trova analogia in Saint-Savin e probabilmente in tanti altri contesti romanici, se analizzati nella stessa ottica. Si pensi alla visione escatologica della cappella orientale della chiesa abbaziale di Farfa (inizio XII secolo), dove Cristo è inequivocabilmente giudice finale (lo affiancano due angeli con cartigli, in uno dei quali ancora si legge *Ite maledicti in ignem...*), ma si presenta anche in veste di sacerdote dietro l'altare (Scirea



2019). Non diversamente avviene nella cosiddetta Tavola vaticana del Giudizio, in realtà una visione diacronica della corte celeste, anche ma non solo deuteroparusiaca. Siffatte connotazioni comportano una spiccata valenza liturgica dell'iconografia, sulla quale gli studi di Angheben (da ultimo 2020b) insistono da tempo. L'inserimento anacronistico di ambientazioni, arredi e rituali ecclesiali in episodi tanto dell'Antico quanto del Nuovo Testamento dovevano amplificare il funzionamento, l'efficacia dello spazio liturgico, del rituale, fornendo al contempo un *surplus* di legittimazione alla Chiesa e ai suoi ministri. Ulteriore conseguenza dell'interpretazione ecclesiologica dell'iconografia biblica è il valore di documento storico assegnato ai fatti narrati nell'Antico Testamento, per nulla in subordine rispetto al valore tipologico; poiché, con ottica retrospettiva, le vicende di Israele costituivano una tappa storica essenziale nel lungo cammino dell'Uomo dalla Creazione all'Incarnazione e poi alla Missione evangelizzatrice, affidata solo e soltanto alla Chiesa fino alla fine dei tempi.

### **Noè e l'arca: fra racconto biblico, intersezioni storiche, esegesi «in parola» ed esegesi «in figura»**

- 43 La concezione storica dei fatti veterotestamentari si interseca con la strutturazione in sei età della storia dell'Uomo nelle cronache universali, come argomentato da Paolo Chiesa in relazione alla sequenza di patriarchi, re e profeti in San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Per questo volume, l'Autore si dedica alle connessioni fra storia sacra e profana, o meglio alla loro «sincronizzazione», in relazione a Noè e alla ri-colonizzazione del mondo da parte dei tre figli Cam, Sem e Iafet, rispettivamente destinati all'Africa, all'Asia e all'Europa. Tale processo sincretico è osservato attraverso il filtro della cronaca universale di metà Trecento del domenicano milanese Galvano Fiamma, in cui «come



altrove, storia biblica, mitologia e discussione scolastica si intrecciano fra loro in modo inestricabile». Si comprende così l'importanza della vicenda di Noè anche di là dal racconto biblico e dai risvolti tipologici ed ecclesiologici.

44 Focalizzandosi sull'arca di Noè e sui tentativi di restituirne forma, dimensioni e funzionalità a partire da Gen 6, 14-16, Rossana Guglielmetti mette a nudo i meccanismi dell'esegesi di età romanica, soffermandosi sul *De archa Noe* di Ugo di San Vittore (1126 o poco dopo) e sull'*Historia scholastica* di Pietro Comestore (intorno al 1170), presto divenuto un testo base della formazione teologica universitaria. Ugo fornisce istruzioni per tracciare una restituzione grafica (Rudolph 2014 e [mysticark.ucr.edu/](http://mysticark.ucr.edu/)) in cui si stratificano le accezioni dell'arca quale imbarcazione, *Ecclesia*, Sapienza e Grazia, ma anche quale micro- e macrocosmo, offrendo una lettura figurale che fa dell'arca il contenitore della storia della Salvezza da Adamo al Giudizio finale; il tutto però senza intercettare vicende extra-bibliche.

45 Tale passo è invece compiuto da Pietro Comestore, il cui tentativo di «razionalizzazione storico-letterale degli eventi della Bibbia comporta [...] la creazione di particolari aggiuntivi rispetto al testo biblico», che nel caso dell'arca servono a precisare forma, numero di piani e di stanze con le rispettive funzioni. Egli si serve tanto degli esegeti cristiani quanto di fonti storiche come le *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio, che nel caso dell'arca media testimonianze di area babilonese, egizia e greca, compilando una sinossi storiografica che evidenzia «l'impatto collettivo dei fatti della storia sacra, la disseminazione già antica di una coscienza allargata del percorso di salvezza che Dio andava dispiegando, sì, attraverso una stirpe eletta, ma mirando sempre all'intera umanità».

46 Partendo da tali feconde considerazioni, da storico dell'arte mi preme il confronto fra l'esegesi «in parola» e quella «in figura» delle rappresentazioni librarie ed esposte. Nella linea



esegetica di Agostino (*Quaestiones in Heptateuchum*, *De Genesi ad litteram* e *De Genesi contra Manichaeos*), ripresa e integrata da Pietro Comestore servendosi della *Glossa ordinaria*, l'arca è fornita di cinque stanze su tre livelli: il primo è lo scafo, che funge da sentina; quello intermedio si suddivide fra latrina e cambusa; quello superiore include tre stanze, le laterali per gli animali feroci e mansueti, quella centrale per uomini e uccelli. Nella linea di Origene (in particolare le *Omellie* tradotte da Rufino), di nuovo ripresa dal Comestore, le cinque stanze corrispondono ad altrettanti livelli sovrapposti, che partendo dal basso ospitano: sentina/latrina; cambusa, animali feroci e serpenti, animali domestici, uomini e uccelli.

47 Anche l'iconografia, sin dai primordi cristiani, configura due tipi di struttura, ma ignorando gran parte delle indicazioni degli esegeti. Il filone probabilmente più antico, aderente al significato primario di cassa», cofano, cesto, scrigno del *tebah* ebraico come del *kibôtos* della *Septuaginta* e di *arca* della *Vulgata*, concepì l'arca quale parallelepipedo con il lato superiore aperto oppure con copertura piatta e serratura, raffigurando spesso una vera e propria cassapanca di età romana. Tale configurazione caratterizza la tradizione di Roma: dalla quarantina di casi della pittura cimiteriale alla trentina dei sarcofagi (Avellis 2008), dal ciclo dell'Antico Testamento in San Pietro in Vaticano alla sua copia in San Paolo fuori le mura. Il prototipo vaticano fu trasmesso all'altomedioevo, come testimonia ora Santa Maria Antiqua grazie alla convincente argomentazione di Giulia Bordi, per poi diffondersi nelle *copie* di età romanica, come in Santa Maria a Ceri o in San Giovanni a Porta Latina, per giungere alla fine del XIII secolo nella Basilica superiore di Assisi.

48 Fuori dall'ambito romano, uno schema simile informa l'arca nella Genesi Cotton (BL, ms Otho B VI) e nel Pentateuco Ashburnham (BNF, ms Nouv. acq. lat. 2334), con la struttura



chiaramente concepita per galleggiare. Compiendo un salto cronologico, con gli avori di Salerno l'arca diviene un enorme sarcofago assemblato con marmi di reimpiego; invece, nel nartece di San Marco a Venezia, ormai nel secondo quarto del XIII secolo ma con la *vexata quaestio* dei rapporti con la Genesi Cotton, l'arca torna ad essere un parallelepipedo di legno, ma con finestre e tetto spiovente. Fra i «prototipi», un posto a parte occupa la Genesi di Vienna (ÖNB, ms Theol. gr. 31), in cui l'arca non è né una cassa né un'imbarcazione vera e propria, bensì un edificio a gradoni galleggiante.

49 Un filone iconografico alternativo fa dell'arca una vera imbarcazione, con scafo munito di piani emergenti a gradoni. I primi due testimoni ricorrono nella cappella *dell'Esodo* e in quella *della pace* nell'oasi di El-Bagawat in Egitto, con cronologie difficili da precisare fra i secoli IV e VII e con forme stilizzate. Sembra poi di dover compiere un iper-salto spazio/tempo per ritrovare l'arca nautica, con forme per lo più a “pentolone”, nelle croci scolpite irlandesi, le cui cronologie altomedievali sono però tutt'altro che sicure; in ogni caso, lascerei in sospeso l'ipotesi di un *transfert* iconografico dalla cultura del vicino Oriente a quella del monachesimo insulare (Lezzi 1994). Più facilmente, devono essere andati perduti vari anelli della catena di trasmissione iconografica.

50 Volgendosi alla tradizione figurativa del commento ad Apocalisse di Beato di Liébana, nella prima parte del libro II è inserito un estratto dal *De arca Noe* di Gregorio d'Elvira, in rapporto simbolico con le sette Chiese della visione di Giovanni. Nella seconda versione dell'apparato illustrativo dei codici di Beato l'arca di Noè/*Ecclesia* assume le forme di una scatola a spioventi in sezione, suddivisa in livelli (Yarza Luaces 1998). Il confronto con le altre illustrazioni degli stessi codici suggerisce il parallelismo con l'Arca dell'Alleanza, non con l'edificio chiesa né tantomeno con un'imbarcazione, sebbene la “scatola” di Noè galleggi sulle



acque del diluvio (Loureiro 2017). I livelli sono quattro nel codice di Valladolid del 970 circa (Bibliotecas de la Universidad y de Santa Cruz, ms 433, fol. 74v), in quello appena successivo della Seu d'Urgell (Museo Diocesano, Núm. Inv. 501, fol. 82v), e in quello di Santo Domingo de Silos del 1100 circa (BL, ms Add 11695, fol. 79v). I livelli crescono a cinque nel codice Pierpont del 945 circa (NY, Pierpont Morgan Library, ms M 644, fol. 79r), in quello di Girona del 975 (Archivio capitolar, ms 7, fol. 102v-103r), in quello di Fernando I e Doña Sancha del 1047 (Madrid, Biblioteca Nacional, ms Vit. 14/2, fol. 109r). Pur con le peculiarità di ciascun caso, lo schema compositivo è costante: al livello inferiore, dove dovremmo trovare la sentina, si dispongono i quadrupedi di stazza, come elefanti, camelidi, equini; al singolo o doppio livello intermedio troviamo i felini ed animali fantastici come grifoni e draghi; nella fascia soprastante prendono posto altri quadrupedi selvatici e (pochi) uccelli; sotto gli spioventi si allineano i sette componenti della famiglia di Noè, che in piedi al centro accoglie la colomba con il ramoscello d'ulivo. La rappresentazione dell'arca a più livelli in sezione costituiva la premessa ideale per dare forma visuale all'esegesi nella linea di Origene e/o Agostino, ma evidentemente tale rapporto non interessava gli "editori" dell'apparato illustrativo dei codici, che invece seguono l'esegesi di Beato nell'assimilare i familiari di Noè alle sette Chiese, disponendoli a gruppi di quattro e tre ai lati del capofamiglia, come per i sette candelabri ai lati del trono dell'Uno (Ap 1, 12-17). Altresì, per gli animali torna a prevalere l'autonomia della tradizione illustrativa nel mettere in figura un variegato bestiario reale e fantastico.

- 51 La vera e proprio arca-battello con piani sovrapposti compare in testimoni di età romanica, forse non a caso il periodo in cui gli esegeti tornano ad interrogarsi su dimensioni, forme e funzione. Attorno al Mille, la cosiddetta





*Genesi Caedmon* (Oxford, Bodleian Library, ms Junius 11; per l'aggiornato dibattito sul manoscritto: Kaspersen 2020) offre più restituzioni grafiche dell'arca. La prima reca uno scafo tipo *drakkar* vichingo, su cui poggia un edificio con porte e arcate su tre piani digradanti e fiancheggiati da torri: Noè e famiglia abitano il piano inferiore, insieme a capri, cani e forse serpenti; il secondo livello è occupato da capri, uccelli d'aia e piante; il terzo livello vede altre due piante, un figlio (?) di Noè e due uccelli rapaci. Nelle due rappresentazioni successive, con l'arca in mezzo al mare, il castello si riduce a due soli livelli, recuperando così il dato più esteriore dell'interpretazione agostiniana, ma niente altro, poiché non si vedono suddivisioni né tantomeno animali o uomini. Nella terza e ultima versione (fol. 73) l'arca è vista dall'alto con forma ovoidale e un solo ponte di coperta suddiviso in celle.

- 52 Nella *Parafrasi di Aelfrich* (BL, ms Cotton Claudius B IV), altra rielaborazione anglosassone di materiale biblico, compilata e probabilmente illustrata nel secondo quarto dell'XI secolo (Whiters 2007, capitolo 2), al fol. 14r compare di nuovo lo scafo tipo *drakkar*, ma con castello a tre livelli in sezione, così da mostrarne il contenuto: il piano inferiore schiera coppie di quadrupedi, quello intermedio allinea coppie di uccelli, quello superiore ospita il clan di Noè. Il portale ligneo e l'unica finestra sommitale richiamano il testo biblico, ma non vi è traccia delle specifiche fissate dall'esegesi, che in verità ben si prestavano all'illustrazione aneddotica: niente vano per le provviste, niente suddivisione in tre stanze, niente bestie feroci né serpenti, ma solo un possibile riferimento nel porre il clan di Noè al livello più alto, al centro. Nella *Millstatt Genesis* (Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv, ms 6/19, fol. 21r) l'arca non è più un'imbarcazione, ma si riduce ad un loggiato abitato da pesci, uccelli e quadrupedi, mentre una sorta di mansarda a tre arcate raccoglie sette figure compreso Noè.





53 Intorno alla fine del secolo XI, lungo la volta a botte di Saint-Savin si conferma lo scafo tipo *drakkar*, ma con incastellatura a tre livelli di logge, che partendo dal basso mostrano rispettivamente quadrupedi, uccelli e il clan di Noè (Angheben in questo volume, Fig. 13). Nel poco noto decoro di Saint-Jean Baptiste a Château-Gontier, prossimo per cultura pittorica a quello di Saint-Savin, l'arca acquista un quarto livello di logge, ma in esse trovano posto soltanto animali, ad eccezione di Noè che si sporge dalla loggia sommitale di poppa per accogliere la colomba. A Bjäresjö il *drakkar* è provvisto di quattro livelli a gradoni con copertura spiovente, ma l'unica apertura è la porta al centro del livello inferiore, e dalla rappresentazione sono omessi sia Noè sia gli animali, ad evidenziare la valenza simbolico-ecclesiologica dell'Arca (Kaspersen in questo volume, Fig. 3). Nei mosaici della navata della Cappella Palatina di Palermo (da ritenere ancora pertinenti alla committenza di Ruggero II: Brenk 2010) l'arca-*drakkar* ha un solo vano a logge con tetto a falde, condiviso da uomini e animali. A Monreale, verso la fine del XII secolo, le due tradizioni iconografiche si ibridano, poiché nel *drakkar* è inserito un cassone in legno con tre livelli profilati da cornici: quello intermedio è finalmente a tre stanze finestrate, sulla scia di Agostino, ma ad occuparle sono indistintamente persone e animali, mentre il livello superiore si risolve in un sottotetto non agibile. Nella sala capitolare del monastero di Santa Maria a Sigena, nei primissimi anni del XIII secolo (Castiñeiras e Abenza Soria in questo volume), il *drakkar* ospita ormai una vera e propria cittadella di articolati edifici non abitati: nell'arca in procinto di salpare gli animali fanno mostra di sé sulla passerella d'accesso; in quella ormai alla fine del viaggio il solo Noè, gigantesco rispetto alle architetture, è rivolto in preghiera alla colomba.

54 Finalmente, nel terzo quarto del XIV secolo, con la *Egerton Genesis* (BL, ms Egerton 1894, fol. 3v-4r) l'esegesi «in



parola» e quella «in figura» dialogano serratamente. Il manoscritto consta oggi di soli 20 fogli, ciascuno con un'illustrazione non accompagnata dal testo biblico ma corredata da chiose tratte proprio dalla *Historia scholastica* di Pietro Comestore. L'arca è riprodotta ben sei volte, dalla costruzione dell'intelaiatura fino allo sbarco degli animali, mettendo in figura alcune indicazioni bibliche ma soprattutto le specifiche del Comestore (Guglielmetti, Chiesa in questo volume): lo scavo tipo *drakkar* accoglie una *arcam de lignis levigatis* (Gen 6, 14) a parallelepipedo, con due livelli emergenti evidenziati da una cornice divisoria e tetto piramidale a gradoni; la porta a prua interseca i due livelli; nella stiva, sul lato lungo, si apre la porta da cui entrano e poi escono gli animali; in asse, al livello superiore si apre l'unica finestra (due però nel fol. 3r), da cui sporge Noè.

- 55 Questo affondo per *exempla* sull'arca di Noè, limitato ad alcune testimonianze dipinte e miniate, è emblematico di come nel medioevo l'esegesi «in parola» e l'esegesi «in figura» seguissero spesso percorsi paralleli e distinti, con tangenze incidentali. Eccezione di rilievo è la *Egerton Genesis*, che però è un prodotto particolare e bassomedievale. Il prevalente scarso dialogo fra testo e immagine in verità non deve sorprendere: l'esegesi «in parola» si basava sulla riflessione teologica, costantemente alla ricerca di un'interpretazione univoca e cristallina del dato biblico; al contrario, il processo di elaborazione iconografica si rivela più affine a quello della liturgia, che tende alla stratificazione e alla sovrapposizione. La traduzione visuale di un fatto o di un concetto biblico poteva così permettersi semplificazioni, aggiunte e anacronismi, funzionali allo spazio liturgico e alle valenze semantiche da veicolare, che fossero rituali, ecclesiologiche, devozionali o più schiettamente politiche.



## **Sigena: racconto biblico e diagramma storico**

- 56 Tornando alla narrazione biblica esposta e al suo intreccio con la cronachistica universale, il decoro della sala capitolare di Sigena si avvantaggia di un rinnovato inquadramento a cura di Manuel Castiñeiras e Verónica Abenza. Per il ciclo biblico vetero- e neotestamentario, quasi interamente distrutto dall'incendio del 1936, è da ribadire la datazione ai primissimi anni del XIII secolo, nonostante recenti proposte di ancoraggio alla data di fondazione del monastero, il 1188. Troppo a lungo il ciclo di Sigena è stato dibattuto quasi esclusivamente in merito a provenienza e cultura dei pittori al lavoro, un po' come avvenuto per la Basilica superiore in San Francesco ad Assisi, prima che Chiara Frugoni si interrogasse sull'iconografia ancora profondamente medievale del decoro dipinto. Eppure, nel suo spazio tridimensionale il ciclo di Sigena rivela un'efficace strutturazione quale diagramma storico delle età dell'Uomo e al contempo quale topografia biblica, con «l'insolito sviluppo della serie degli antenati di Cristo sugli intradossi dei cinque archi, la cui funzione era letteralmente quella di “cucire” o “serrare” il legame tra le scene dell'Antico Testamento che ornano i rin fianchi degli archi diaframma e quelle del Nuovo Testamento che coprivano le pareti». Dato di rilievo per lo sviluppo tematico è la presenza di episodi non solo tratti dalla Genesi, che pur resta prioritaria (nove scene, occupando due archi e mezzo su cinque), ma anche relativi a Mosè e a Davide, infine unto da Samuele: entrambi sono *tipi* di Cristo, ma almeno il secondo si relaziona anche alla natura regale della fondazione e della committente, la regina Sancia.
- 57 Del ciclo genesiaco di Sigena Abenza fa emergere il ruolo preminente di Eva, nei fatti che portano alla Caduta ma anche in relazione tipologica con la Vergine nel segno della maternità, per una connotazione meno negativa che a Ceri (Paniccia in questo volume). La rielaborazione di schemi iconografici ricorrenti fa di Eva la protagonista del racconto, nel bene e nel male: ella è afferrata dal Creatore mentre



sorge dal fianco di Adamo, come nei casi ambrosiani di Galliano e Agliate; precede Adamo, protendendo la mano verso il Creatore-*Logos*, nell'avvertimento di fronte all'Albero della conoscenza; si assume la responsabilità del Peccato relazionandosi al serpente mentre Adamo è addormentato; è lei ad essere fisicamente spinta via dall'angelo della Cacciata; è al fianco di Adamo quando l'angelo, sulla base della *Vita Adami et Evae*, insegna loro le tecniche di coltivazione; accudisce tanto Caino quanto Abele mentre Adamo zappa, esprimendo il «potere di redenzione della maternità» amplificato dalla relazione visiva con le storie della Vergine sul muro opposto.

## **Antico Testamento e pittura monumentale a Bisanzio: un rapporto discontinuo**

- 58 La scarsa propensione dell'Oriente greco per la narrazione visuale di fatti veterotestamentari, già evidenziata per i primi secoli cristiani (della Valle in questo volume), trova continuità nel periodo medio-bizantino. Pur tenendo conto delle immense perdite di decoro monumentale esposto, soprattutto a Costantinopoli, dai contesti superstiti emerge un generalizzato disinteresse per le sequenze narrative, per l'aspetto storico dell'Antico Testamento, in favore di episodi isolati funzionali a letture di volta in volta tipologiche, simboliche, liturgiche, ecclesiologiche e politiche.

### **Giosuè paradigma della regalità**

- 59 Esemplare è il caso delle due aule di culto del monastero di Hosios Loukas, di cui Andrea Torno Ginnasi, a fronte dello splendore dei mosaici e dei rivestimenti marmorei, indaga una “povera” immagine dipinta confinata in un riquadro mutilo, databile per via stratigrafica a cavallo dei secoli X e XI. Si tratta dell'apparizione dell'arcangelo Michele (perduto) a Giosuè presso le mura di Gerico, un



«paradigma» che a Hosios Loukas come a Çavuşin in Cappadocia sembra aver celebrato e commemorato «una precisa circostanza bellica favorevole a Bisanzio», ma che più in generale celebra il sovrano in carica, idealmente ispirato dal condottiero Giosuè sotto la protezione dell'archistratega Michele. Proprio il tema della regalità virtuosa, della «relazione universale che unisce l'istituzione imperiale alla sfera divina» stanno alla base della diffusione in area bizantina dell'iconografia dell'Apparizione di Michele a Giosuè, come di altri episodi che vedono protagonista l'arcangelo, a prescindere da precisi riferimenti a sovrani o fatti contingenti. Il racconto veterotestamentario si fa strumento in chiave simbolica e politica.

### Iconografia e rito a Bačkovò

- 60 Yoanna Planchette ci introduce nella cappella cimiteriale a due livelli del monastero di Bačkovò, attuale Bulgaria, fondato nel 1083 sotto il regno del *Basileus* Alessio I Comneno. Il programma iconografico dell'aula inferiore, adibita ad ossario, configura un esemplare rapporto fra esegesi testuale e visuale, spazio liturgico e liturgia. La Visione delle ossa aride di Ezechiele 37, 1-10, «per i Padri della Chiesa sinonimo dell'assoluzione finale dell'umanità», nella liturgia di rito ortodosso figura fra le letture pasquali del Sabato Santo e dell'ufficio funebre, e a Bačkovò prende forma esegetica sulla lunetta di controfacciata: attraverso l'immagine la profezia si avvera, e da cumuli di ossa si materializzano anime nude oranti, in attesa di quel Giudizio finale che copre gran parte della volta a botte dell'aula; ma nell'attesa degli ultimi tempi un ruolo determinante è giocato dalle preghiere di intercessione, accompagnate ed amplificate durante il rito di sepoltura dalle schiere di santi in processione verso la *Deesis* absidale, «immagine bizantina del conforto per eccellenza». A Bačkovò l'uso strumentale di una profezia dell'Antico Testamento è dunque confinato



entro la dimensione circolare del rito e della preghiera di intercessione, sottolineando che la Chiesa e le sue gerarchie ne sono le depositarie esclusive.

### **Iconografia e calendario liturgico nel *parekklesion* di Chora a Costantinopoli**

- 61 Una rinnovata intenzione narrativa coinvolgerà i decori di età paleologa, per via dell'ormai consolidata iconofilia, del crescente scambio con la cultura artistica occidentale, ma anche dell'esigenza di ricoprire spazi accessori che si moltiplicano. Non a caso, Emanuela Fogliadini indaga la sequenza di episodi veterotestamentari dipinti nel sontuoso *parekklesion* (annesso) funerario del monastero di Chora a Costantinopoli, voluto e fatto dipingere dal logoteta Teodoro Metochita fra 1320 e 1321. Se l'ampio vano, lungo ben ventinove metri, è polarizzato sull'Anastasis absidale e l'antistante volta con il Giudizio, i lunettoni laterali recano: il sogno di Giacobbe con la scala senza fine e la sua lotta con l'angelo (Gen 28 e 32); Mosè presso il rovetto ardente (Es 3); Salomone e l'Arca dell'alleanza (1Re 8); la profezia di Isaia su Gerusalemme (2Re 19 e Is 36-37); i sacerdoti di fronte ai troni vuoti (Ez 43). Di nuovo, si evita una sequenza storico-cronologica, in favore di episodi accomunati dal rapporto tipologico con la Vergine *Théotokos* (dipinta in chiave nella cupola angelica) tanto da essere letti durante le principali feste mariane del calendario liturgico bizantino: Nascita della Vergine (8 settembre), Presentazione al Tempio (21 novembre), Annunciazione (25 marzo), Dormizione (15 agosto). Si tratta di un rinvio corale al concetto di Incarnazione del Verbo, per un uso nitidamente tipologico dell'Antico Testamento.
- 62 Infine, desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito all'organizzazione e alla buona riuscita del convegno, in particolare Andrea Torno Ginnasi e Stella Ferrari per il lavoro di coordinamento scientifico. Ringrazio

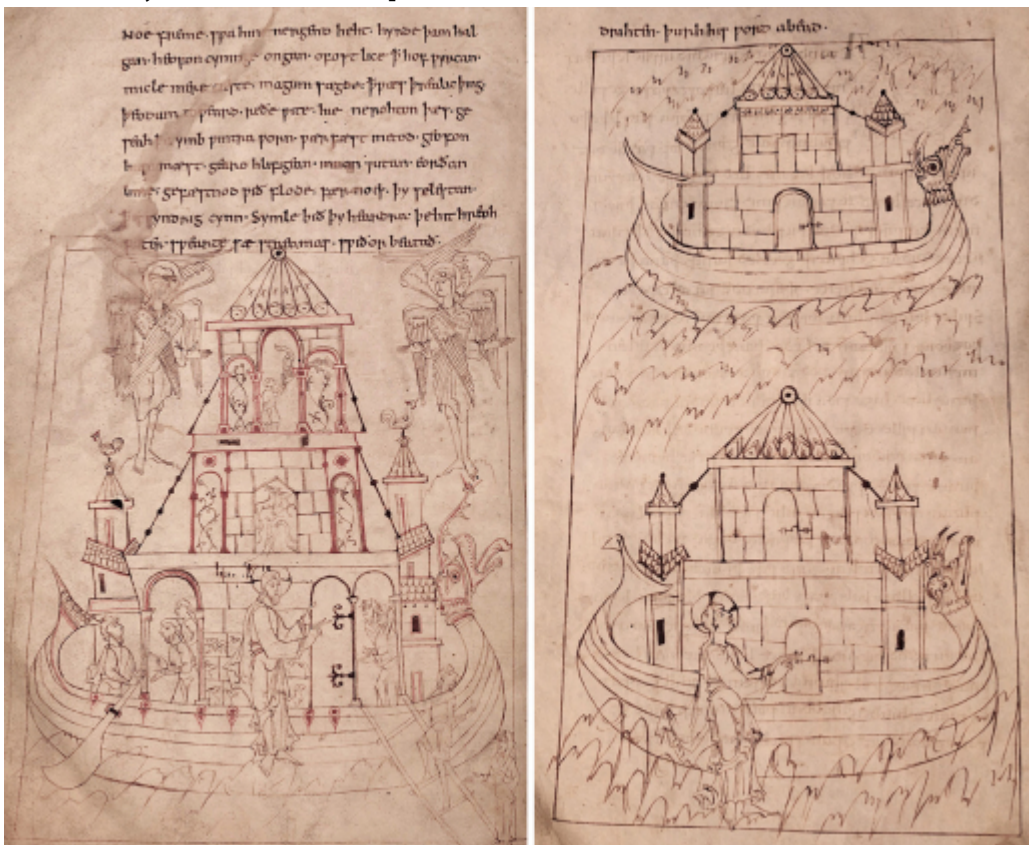




gli autori del volume, un coro che ha dato voce alle molte sfaccettature della ricerca, facendo fronte alle difficoltà del momento storico che stiamo vivendo.

63 Milano, giugno 2022

**Fig. 1 – Oxford, Bodleian Library, ms Junius 11, «Caedmon Genesis», l'Arca di Noè: (01a) fol. 66; (01b) fol. 68 (© Bodleian Library, University of Oxford, CC-BY-NC 4.0).**



**Fig. 2 – Londra, BL, ms Cotton Claudius B IV, «Parafraresi di Aelfrich», fol. 14r, l'Arca di Noè al completo (Wikimedia Commons).**





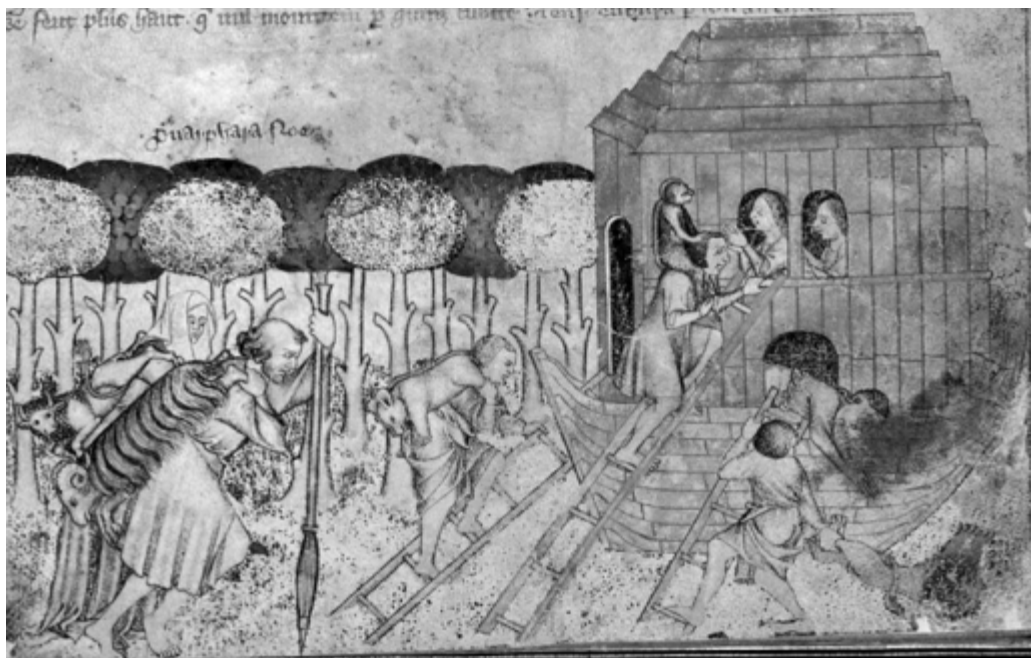


**Fig. 3 – Monreale, basilica cattedrale, mosaici della navata centrale, ciclo dell'Antico Testamento, gli animali si imbarcano nell'Arca di Noè (Archivio dell'Autore).**



**Fig. 4 – Londra, BL, ms Egerton 1894, «Egerton Genesis», fol. 3r, gli animali si imbarcano nell'Arca di Noè (da Lowden 1992).**





## Bibliographie

Des DOI sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition.

Les utilisateurs des institutions qui sont abonnées à un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : [contact@openedition.org](mailto:contact@openedition.org)

Angheben 2020a = M. Angheben (a cura di), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale. La représentation de l'Ancien Testament aux IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, Turnhout, 2020.



Angheben 2020b = M. Angheben, *Sainte-Marie de Taiüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud*, in *Fenestella*, 1, 2020, p. 115-144.

Avellis 2008 = L. Avellis, *Note sull'iconografia di Noè nell'arca (III-VI sec.)*, in *Vetera christianorum*, 45, 2008, p. 19-45.

de Blaauw 2010 = S. de Blaauw, *Le origini e gli inizi dell'architettura cristiana*, in Id. (a cura di), *Storia dell'architettura cristiana. Da Costantino a Carlo Magno*, Milano, 2010, p. 22-53.

Brandenburg 2013 (2004) = H. Brandenburg, *Le origini dell'edificio di culto cristiano*, in Id., *Le prime chiese di Roma*, Roma, 2013 (I ediz. 2004), p. 11-15.

Brenk 2010 = B. Brenk, *L'importanza e la funzione della Cappella Palatina di Palermo nella storia dell'arte*, in Id. (a cura di), *La Cappella Palatina di Palermo*, Modena, 2010, p. 27-78.

Brogiolo 2013 = G.P. Brogiolo, *Gli edifici*, in P.M. De Marchi (a cura di), *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, Mantova, 2013, p. 213-254.

Cahn 1991 = W. Cahn, *Arca di Noè*, *EAM*, I, Roma, 1991.

Chiesa – Guglielmetti 2015 = P. Chiesa, R. Guglielmetti, *Il ciclo veterotestamentario tra storiografia universale e esegesi biblica*, in Scirea 2015, p. 133-155.

Davy 2020 = Ch. Davy, *Les peintures murales de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier et de Saint-Savin-sur-Gartempe*, in Angheben 2020a, p. 265-289.



Davy 2021 = Ch. Davy, *Les peintures murales nouvellement restaurées du chœur et du transept de Saint-Jean-Baptiste*

*de Château-Gontier, 1<sup>re</sup> partie*, in *La Mayenne, archéologie, histoire*, 2021 [online].

Diatroptov 2006 = P. Diatroptov, *Some Specifications of the Image of Noah's Ark in Early Christian Art*, in *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel*, Akten des 14. internationalen Kongresses für Christliche Archäologie in Wien (19-26 September 1999), Vienna, 2006, p. 853-855.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : [contact@openedition.org](mailto:contact@openedition.org)

Dubreucq 2010 = A. Dubreucq, *Les peintures murales du palais carolingien d'Ingelheim et l'idéologie impériale carolingienne*, in *Hortus Artium Medievalium*, 16, 2010, p. 27-38.

DOI : [10.1484/J.HAM.3.3](https://doi.org/10.1484/J.HAM.3.3)

Finney 1994 = P.C. Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, New York-Oxford, 1994.

Gierszewska-Noszczyńska – Grewe 2021 = M. Gierszewska-Noszczyńska, H. Grewe, *Beiträge zur Ingelheimer Pfalz und ihrer Peripherie. 2001-2020*, Ingelheim am Rhein, 2021 (*Archäologie und Bauforschung in der Pfalz Ingelheim am Rhein*, 1).



Goll 2010 = J. Goll, *Müstair, Monastero di San Giovanni: la Cappella della Santa Croce*, in V. Pace (a cura di), *L'VIII*



*secolo: un secolo inquieto, Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008)*, Cividale del Friuli, 2010, p. 259-261, 422-426.

Grewe – Peisker 2021 = H. Grewe, K. Peisker (a cura di), *Bauskulptur und Steinbearbeitung im Frühmittelalter*, Ingelheim am Rhein, 2021 (*Archäologie und Bauforschung in der Pfalz Ingelheim am Rhein*, 2).

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : [contact@openedition.org](mailto:contact@openedition.org)

Jensen 2000 = R.M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, Londra-New York, 2000.

DOI : [10.4324/9780203407639](https://doi.org/10.4324/9780203407639)

Kaspersen 2020 = S. Kaspersen, *Genesis Cycles: Tradition, Theology and Politic. From Cotton Genesis to Saint-Savin-sur-Gartempe*, in Angheben 2020a, p. 225-264.

Kessler 2014 = H.L. Kessler, *Introduction, and Thirteenth-Century Venetian Revisions of the Cotton Genesis Cycle*, in M. Büchsel, H.L. Kessler, R. Müller (a cura di), *The Atrium of San Marco in Venice. The Genesis of the Genesis Mosaics and Their Medieval Reality*, Berlino, 2014, p. 9-17, 73-92.

Kessler 2020 = H.L. Kessler, *Conclusion. La Genèse Cotton est morte [in English]*, in Angheben 2020a, p. 373-402.



Lammers 1972 = W. Lammers, *Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula regia von Ingelheim*, in *Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. September 1971*, Gottinga, 1972, p. 226-289.

Lazzarini 2018 = Pietro Comestore, *La Genesi*, G. Lazzarini (a cura di), Turnhout, 2018 (*Corpus Christianorum in Translation*, 30).

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.


Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : [contact@openedition.org](mailto:contact@openedition.org)

Lezzi 1994 = M.T. Lezzi, *L'arche de Noè en forme de bateau : naissance d'une tradition iconographique*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 37-148, 1994, p. 301-324.

DOI : [10.3406/ccmed.1994.2595](https://doi.org/10.3406/ccmed.1994.2595)

Loureiro 2017 = M.A. Loureiro, *La iconografía del arca de Noé en las miniaturas de los Beatos*, in *Románico*, 25, 2017, p. 16-25.

Lowden 1992 = J. Lowden, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, in *Gesta*, 31-1, 1992, p. 40-53.

Lubian 2014 = F. Lubian, *I Tituli historiarum a tema biblico della tarda Antichità latina: Ambrosii Disticha, Prvdentii Dittochaeon, Miracvla Christi, Rvstici Helpidii Tristicha*.  
 *Introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione e*



*commento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, 2014.

Mathews 2005 = Th.F. Mathews, *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, 2005 (I ediz. Princeton [NJ], 1993).

Muratova 2003 = X. Muratova, *Création*, in X. Barral i Altet (a cura di), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, p. 234-241.

Poilpré 2005 = A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle)*, Parigi, 2005.

Prigent 1997 = P. Prigent, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Roma, 1997 (I ediz. Parigi, 1995).

Ratkowitsch 1995 = Ch. Ratkowitsch, *Die Fresken im Palast Ludwigs des Frommen in Ingelheim (Ermold. Hlud. 4, 181 ff.): Realität oder poetische Fiktion?*, in *Wiener Studien*, 107-108, 1994-1995, p. 553-581.

Romano 2020 = S. Romano, *San Pietro, San Paolo, e la narrazione cristiana. Riflessioni su una possibile storia*, in *Angheben 2020a*, p. 127-141.

Rossi 2018 = M. Rossi, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milano, 2018 (I ediz. 2011).

Rudolph 2014 = C. Rudolph, *The mystic ark: Hugh of Saint Victor, art, and thought in the twelfth century*, New York, 2014

Scirea 2015 = F. Scirea (a cura di), *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, Mantova,



2015.

Scirea 2019 = F. Scirea, *L'epilogo del progetto di Sigifredo Vescovo: il decoro dipinto in Sant'Antonino a Piacenza*, in *Hortus Artium Medievalium*, 25-2, 2019, p. 452-468.

Spieser 2020 = J.-M. Spieser, *Les cycles paléochrétiens dits narratifs*, in Angheben 2020a, p. 27-46.

Stella 2014 = F. Stella, *L'historiographie en vers de l'époque carolingienne : la typologie politique des peintures d'Ingelheim*, in M.T. Kretschmer (a cura di), *La typologie biblique comme forme de pensée dans l'historiographie médiévale*, Turnhout, 2014, p. 37-64.

Stella 2021 = F. Stella, *Il testo dell'immagine. Fonti letterarie per lo studio dell'arte medievale*, Milano, 2021.

Takiguchi 2020 = M. Takiguchi, *The Imagery of Noah's Ark in the Mosaic Decoration of Monreale Cathedral*, in *Illuminating the Middle Ages. Tribute to Prof. John Lowden from his Students, Friends, and Colleagues*, Leida, 2020, p. 125-138.

Whiters 2007 = B.C. Whiters, *The Illustrated Old English Hexateuch, Cotton Claudius B.iv. The Frontier of Seeing and Reading in Anglo-Saxon England*, Londra, 2007.

Yarza Luaces 1998 = J. Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, Barcellona, 1998.

**Auteur**

***Fabio Scirea***



**Università degli Studi di Milano –**

**fabio.scirea@unimi.it**

*Du même auteur*

**L'esegesi in figura, Publications  
de l'École française de Rome,  
2022**

**I primordi del racconto visuale  
della creazione in *L'esegesi in  
figura*, Publications de l'École  
française de Rome, 2022**

© Publications de l'École française de Rome, 2022

Licence OpenEdition Books

### *Référence électronique du chapitre*

SCIREA, Fabio. *L'Antico Testamento, materia malleabile da ri-leggere e ri-scrivere, «in figura»* In : *L'esegesi in figura : Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale* [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2022 (généré le 19 janvier 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/50220>>. ISBN : 9782728315727. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.efr.50220>.

### *Référence électronique du livre*

SCIREA, Fabio (dir.). *L'esegesi in figura : Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale*. Nouvelle édition [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2022 (généré le 19 janvier 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/49453>>. ISBN : 9782728315727. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.efr.49453>.

Compatible avec Zotero

