

Publications de l'École française de Rome

L'esegesi in figura | Fabio Scirea

**I primordi del
racconto visuale
della creazione**



Fabio Scirea

p. 31-70

Note de l'auteur

Il contributo segue solo in parte la relazione presentata al convegno *re-reading hebrew scripture. Old testament cycles in medieval wall painting* (milano, 16-18 ottobre 2018). La relazione abbracciava anche tematiche e contesti medievali, nel frattempo sviluppati in scirea 2020a e 2020b

Texte intégral

Prologo

- 1 Il racconto visuale della creazione primordiale del cielo e della terra, del mare, delle stelle, dei pesci, degli uccelli e degli animali terrestri, infine dell'essere umano, costituisce un paradigma dell'appropriazione ideologica delle Scritture ebraiche da parte del Cristianesimo, che presto comprese la potenza evocativa delle *immagini* nel processo di costruzione di un immaginario dell'Antico Testamento, da innestare sulle basi culturali greco-romane della società cristiana.¹ L'illustrazione della Creazione sarebbe diventata un caposaldo di tale immaginario, sia in senso storico quale principio del tempo lineare della storia umana (che si compirà con il Giudizio finale), sia in senso ecclesiologico quale *incipit* in figura della storia della Chiesa. Pertanto, non stupisce il costante interesse degli studi storico-artistici per l'origine e lo sviluppo dell'iconografia della Creazione, tanto nella rappresentazione monumentale quanto nell'illustrazione libraria.
- 2 Il seguente contributo ripercorre le testimonianze scritte e materiali, dirette e indirette, relative a tale processo di elaborazione iconografica, giungendo all'inaspettata conclusione che in età paleocristiana il racconto visuale della Creazione interessò marginalmente. Notevole eccezione è il ciclo dipinto dell'antica San Pietro in Vaticano, che potrebbe



essere più precoce di quanto finora ammesso, ma il cui raggio di influenza sembrerebbe circoscritto al medioevo centro-italico. Ambrogio, Paolino di Nola e Prudenzio, che conoscevano *de visu* le basiliche romane, nel comporre *tituli* per cicli monumentali, reali o soltanto potenziali, non trassero ispirazione dal ciclo vaticano ed esclusero la Creazione.

- 3 Dopo il ciclo vaticano, la sua copia in San Paolo fuori le Mura e il Triclinio neoniano a Ravenna, i primi – e forse per lungo tempo gli unici – testimoni del racconto visuale della Creazione furono due sontuosi manoscritti illustrati, inquadrabili fra il tardo V secolo e la prima metà del successivo: la Genesi Cotton (Londra, BL, ms Otho B VI) e la Genesi di Vienna (ÖNB, ms Theol. gr. 31). Tale situazione orientò la ricerca degli archetipi dell'elaborazione iconografica cristiana fra l'illustrazione libraria; l'attenta revisione dei dati a disposizione suggerisce con decisione un ribaltamento di prospettiva: i cicli monumentali di pittura esposta, la cui precoce diffusione è testimoniata da pur laconiche fonti scritte, devono aver ispirato la nascita e lo sviluppo dell'illustrazione libraria delle Sacre scritture, non il contrario.
- 4 Come accade spesso per fenomeni indagati a ritroso, il quadro era e resta viziato dalla scarsità di testimonianze risalenti ai primi secoli cristiani, quando fu concepito e messo a punto gran parte del patrimonio figurativo che il medioevo avrebbe incessantemente rielaborato, per lo più con intenti cautamente riformistici piuttosto che rivoluzionari. Lo scoraggiante dato di partenza è l'assenza di puntuali riscontri materiali o documentari per i decori monumentali delle basiliche di età costantiniana. Si pensi alle lacune conoscitive relative al *Martyrium* e all'*Anastasis* di Gerusalemme, alla basilica della Natività a Betlemme,² all'Ottagono d'oro di Antiochia, alle cattedrali di Costantinopoli³, Nicomedia, Efeso e Alessandria per



l'Oriente cristiano; alle cattedrali di Roma⁴, Napoli⁵, Milano⁶ e Treviri⁷ per l'Occidente. Per altro verso, i cicli di San Pietro in Vaticano e di San Paolo fuori le mura, i più antichi di cui rimanga documentazione visiva, pur indiretta nonché parziale e semplificata, manifestano schemi compositivi calibrati, evidente frutto di un'elaborazione iconografica avviata tempo prima per le specifiche esigenze di sequenze narrative pubbliche.

Illustrazione libraria e «archetipi»

- 5 In tale scenario, ai primordi della storia dell'arte quale disciplina scientifica, nel 1888 il primo fascicolo di *Archivio Storico dell'arte* pubblicava un contributo di Johann J. Tikkanen in cui si rilevavano stringenti affinità fra il ciclo della Genesi dell'atrio di San Marco a Venezia (secondo quarto del XIII secolo) e un sontuoso manoscritto illustrato dell'Oriente paleocristiano, la Genesi Cotton. Molti anni dopo, l'argomentazione di Tikkanen fu sviluppata da Kurt Weitzmann, intento alla messa a punto di un metodo di indagine mutuato dalla filologia testuale nonché dalla giovane disciplina codicologica: partendo dalla supposizione che ogni iconografia fosse sorta *per* e *con* un manoscritto, per poi diffondersi *anche e soprattutto* nei contesti monumentali, si riteneva di poter restituire il presunto archetipo tracciandone a ritroso le derivazioni e rilevandone il grado di fedeltà nel computo di una ramificata «recensione» iconografica.⁸
- 6 Prendendo in considerazione gli unici tre codici paleocristiani contenenti sequenze illustrate del primo libro della Bibbia, ossia la Genesi Cotton, la Genesi di Vienna⁹ e il Pentateuco Ashburnham (BNF, ms Nouv. acq. lat. 2334),¹⁰ il secondo e il terzo evidenziavano troppe peculiarità senza seguito per servire allo scopo. Invece, la pur particolarissima Genesi Cotton giocava bene il ruolo di «paradigma», quale presunta copia diretta del presunto archetipo:¹¹ anzitutto per



l'innegabile affinità con il ciclo di San Marco, a otto secoli di distanza; poi per le analogie con altre sequenze narrative della Genesi, fra codici miniati (frontespizi delle quattro Bibbie carolinee realizzate a Tours, parafrasi bibliche, cronache universali), manufatti sontuosi (avorio di Berlino e avori di Salerno) e cicli monumentali (volta di Saint-Savin, mosaici di Palermo e Monreale); infine, perché lo stato fortemente lacunoso del manoscritto garantiva quel margine di ipoteticità caro alle riflessioni degli storici dell'arte.¹²

7 La Genesi Cotton fu concepita e prodotta in una località ignota dell'Impero romano d'Oriente, forse nel tardo V secolo di ambito alessandrino,¹³ quale manoscritto illustrato dedicato al primo libro della Bibbia dei Settanta. In origine il codice doveva includere 340-360 miniature con più di 500 episodi illustrati, su 221 fogli di grande formato (almeno 330 × 250 mm, forse 360 × 280 mm) già ridotti a 166 prima dell'incendio di Ashburnham House del 23 ottobre 1731 (Fig. 1). Oggi non restano che frammenti bruciacchiati, che insieme ad incisioni e acquerelli dei secoli XVII-XVIII hanno guidato il meritorio tentativo di restituzione filologica a cura di Kurt Weitzmann ed Herbert Kessler.¹⁴ Contando sull'autorevolezza della fonte (una rarissima sopravvivenza dell'illustrazione biblica paleocristiana) e sulla riflessione storico-artistica di due maestri,¹⁵ la storiografia ha progressivamente costruito e consolidato una «tradizione Cotton», entro cui comprendere gran parte delle iconografie della prima parte della Genesi.

8 Il cosiddetto «metodo Weitzmann», come lo ha definito lo stesso Kessler,¹⁶ ha sollevato critiche. Nel 1992 John Lowden ha osservato che la Genesi Cotton e la Genesi di Vienna rappresentano, a nostra conoscenza, gli unici due tentativi paleocristiani di produrre un manoscritto limitato al primo libro della Bibbia, con o senza illustrazioni, e che tali prototipi furono ignorati nel processo di elaborazione iconografica dell'Oriente bizantino.¹⁷ Pertanto, i due codici



devono essere considerati prodotti unici di extra lusso e frutto di particolarissime condizioni, al pari del *Vergilius Romanus* e della *Notitia dignitatum*, che secondo Beat Brenk sarebbero «creazioni» di altrettanti peculiari contesti culturali di V secolo.¹⁸ Ne consegue, conclude Lowden, che sviluppare un modello di nascita e sviluppo dell'arte narrativa basandosi sulla Genesi Cotton è come porre un'eccezione alla base della norma.

- 9 Sempre Lowden nel 1999 ha riconsiderato nel complesso i primordi dell'illustrazione biblica, contando su di una dozzina di testimoni, per lo più codici di lusso lacunosi e pochi altri frammenti.¹⁹ Attenendosi alle evidenze, per nessun codice si dispone di riscontri solidi relativi a committenti, destinatari, luoghi di produzione, cronologia. Unica eccezione sono i Vangeli di Rabbula, trascritti dall'omonimo scriba per l'ignoto monastero di San Giovanni a Beth Zagba e completati il 6 febbraio 586. Sempre attenendosi alle evidenze, e riflettendo sul layout e sul rapporto delle immagini rispetto al testo, nonché sulla selezione degli episodi e sugli schemi iconografici, ad emergere è la spiccata peculiarità di ciascun caso. Ne consegue il carattere velleitario di ogni tentativo di stabilire regole generali sulla base di ciò che è sopravvissuto, di ogni tentativo di ricostruire cicli biblici perduti sulla base di evidenze successive, spesso di molti secoli.
- 10 Partendo da tali argomentazioni e re-interpretando fugaci testimonianze di Agostino (400 circa),²⁰ Nilo del Sinai (prima metà V secolo, ma di controversa autenticità),²¹ Gregorio di Tours (metà VI secolo), Gregorio Magno (lettere a Serenus, 599-600),²² accomunate dall'emergere di un complesso rapporto fra Sacre Scritture ed immagini esposte, Lowden conclude che nei manoscritti l'illustrazione biblica dovette fare la sua comparsa soltanto fra i secoli V e VI, in risposta alla recente diffusione di cicli monumentali. Tale ipotesi di lavoro, che ribalta la prospettiva di Weitzmann



trovando autorevoli sostenitori,²³ si accorda infine con il carattere spiccatamente sperimentale dell'illustrazione libraria paleocristiana, risolta con soluzioni sempre diverse che fanno dubitare dell'esistenza di una prassi collaudata.

- 11 Da parte sua, Kessler a partire dal 2009 ha rimesso in discussione le sue convinzioni, evidenziando come la Genesi Cotton dovette giungere a Venezia già lacunosa, soprattutto nei primi fogli, quelli con la sequenza della Creazione.²⁴ A riprova, l'attuale fol. 2 costituisce un'integrazione altomedievale, mentre le illustrazioni di una Cronaca universale veneziana del XIV secolo (Vienna, ÖNB, ms 2576, fol. 1) seguirebbero da vicino quelle Cotton ma escludendo l'opera dei sei giorni.²⁵ Ulteriore indizio è lo stato lacunoso in cui il codice Cotton giunse in Inghilterra, prima del 1575 e nell'ambito di ambascerie d'alto rango. Il suo primo possessore documentato, Thomas Wakefield, a margine del testo della Genesi di un'antica Bibbia in greco, annota varianti testuali corrispondenti a quelle peculiari del testo Cotton, ma solo a partire da Gen 1, 14, cioè dal fol. 2 integrato.²⁶ Ancora, nel 1611 il prevosto di Eton, cui Robert Cotton aveva richiesto un expertise su tre codici, riferisce di «an old copy of Genesis [...] imperfect both at the beginning and the end but having 3. good argumentes of great antiquity [...]».²⁷ Di conseguenza, per mettere in scena i centotredici episodi dalla Creazione alla vicenda di Giuseppe, il *concepteur* dei mosaici dell'atrio di San Marco a Venezia dovette servirsi tanto della Genesi Cotton quanto di altri modelli, testimoni di uno sviluppo iconografico multiforme e multicentrico, difficilmente tracciabile nello spazio e nel tempo.

- 12 Pertanto, che si accetti *in toto* o soltanto in parte il quadro argomentativo di Lowden, ad apparire ormai insostenibile è non solo il ruolo di «paradigma» della Genesi Cotton, ma anche e soprattutto l'esistenza di una «recensione» iconografica a partire da un manoscritto illustrato



paleocristiano in qualità di «archetipo».

Prototipi monumentali: le fonti scritte

- 13 Riconsiderando il fenomeno da un altro punto di vista, quello della pittura monumentale, è utile indagare le più antiche fonti scritte che documentano l'esistenza di cicli biblici e martiriali. Non si può che partire dalle sequenze dispiegate nella Sinagoga e nella *Domus ecclesiae* di Dura Europos: per quanto rimangano senza confronti, e per come le si voglia interpretare,²⁸ esse dimostrano che la narrazione vetero- e neotestamentaria esposta era già contemplata quale strumento ideologico alla metà del III secolo, in un avamposto di frontiera che difficilmente può essere stato un centro di pionieristica elaborazione iconografica. Si può inoltre chiamare in causa il lapidario canone 36 della collezione riferita al concilio di Elvira (attuale Granada), tenutosi fra 300 e 306: *placuit pictura in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingantur*.²⁹ Benché non siano chiari il contesto, i destinatari e la datazione (per alcuni tale risoluzione sarebbe posteriore al Concilio di Nicea), l'esplicito divieto di avvalersi della pittura figurativa in chiesa, affinché non diventi oggetto di adorazione, implica situazioni di fatto da sanzionare e da evitare in futuro.
- 14 Di seguito, si riconsiderano quattro testimonianze da fonti scritte di cicli narrativi esposti, compresi in un periodo cruciale fra il tardo IV secolo e i primissimi anni del V nonché riconducibili all'autorevolezza di Gregorio di Nissa, Ambrogio, Paolino di Nola e Prudenzio. A margine del primo caso si aprono nuove prospettive sul decoro dell'aula sud del complesso teodoriano di Aquileia.

AD 381 – Gregorio di Nissa e il santuario di San Teodoro

- 15  Intorno al 381, nel panegirico di San Teodoro pronunciato

nell'omonima basilica di Euchaita presso Amasea, nel Ponto, Gregorio di Nissa descrive la magnificenza del decoro figurativo del tempio in cui si trova, soffermandosi sulla pittura:

[...] *Induxit autem etiam pictor flores artis in imagine depictos, fortia facta martyris, repugnantias, cruciatus, efferatas et immanes tyrannorum formas, impetus violentos, flammeum illum fornacem, beatissimam consummationem athletae, certaminum praesidis Christi humanae formae effigiem, omnia nobis tanquam in libro quodam, qui linguarum interpretationes contineat, coloribus artificiose depingens, certamina atque labores martyris nobis expressit, ac tanquam pratum amoenum et floridum templum exornavit; solet enim etiam pictura tacens in pariete loqui, maximeque prodesse; lapillorum item concinnator historiae par opus in pavimento, quod pedibus calcatur, effecit.*³⁰

- 16 Non c'è dubbio che si tratti di un ciclo narrativo delle «azioni eroiche» del martire Teodoro, garante «l'effigie di Cristo in forma umana». E come «in un qualche libro portatore di lettere», cioè scritto,³¹ tali dipinti esprimono mediante il sapiente uso del colore le lotte del martire, adornando il tempio, così che anche la pittura silenziosa sul muro è in grado di parlare, con grande utilità, al pari del mosaico pavimentale. Di là dalle implicazioni circa il dibattuto rapporto pittura-scrittura, ciò che preme sottolineare è che prima del nono decennio del IV secolo un santuario di una località periferica dell'Impero fu ornato da un esteso decoro narrativo, che integrava un mosaico pavimentale e almeno un ciclo dipinto con le storie del martire titolare; *almeno*, poiché «l'effigie di Cristo in forma umana» che «presiedeva» tali vicende potrebbe intendersi quale icona su tavola, quale immagine teofanica absidale, quale presenza all'interno della narrazione, oppure quale allusione per sineddoche ad un ciclo cristologico, magari affrontato a quello di Teodoro lungo la navata.



- 17 Qualcosa di analogo, pur su supporto mobile, è descritto da Asterio vescovo di Amasea, attivo fra il tardo IV secolo e l'inizio del successivo. Nell'*Omelia XI* Asterio descrive nel dettaglio un ciclo del martirio di santa Eufemia, realizzato da un pittore che «per mezzo dell'arte ha dipinto come gli era possibile tutta la storia su una tela e l'ha innalzata alla vista di coloro che si trovano intorno al sepolcro». ³² Nello stesso giro d'anni, anche Giovanni Crisostomo attesta l'uso di rappresentare in pittura le *Passio* dei martiri, seguito qualche anno dopo da Cirillo di Alessandria. ³³
- 18 La compartecipazione di mosaico pavimentale e pittura ad Euchaïta dovrebbe far riconsiderare il complesso teodoriano di Aquileia. Più di un secolo di scavi e ricognizioni ha restituito numerosi lacerti dipinti *in situ* (poi strappati) della zoccolatura delle aule nord, sud e intermedia. ³⁴ Nell'aula sud, che intorno al 314 accolse un mosaico pavimentale che nella campata presbiteriale diede forma alla vicenda di Giona, la parete meridionale simulava uno steccato ligneo a delimitazione di un giardino animato da eroti, volatili e fontane, mentre lo zoccolo delle pareti nord ed est recava finte *incrustationes*. Frammenti di intonaco dipinto in giacitura secondaria, rinvenuti fra gli strati pavimentali dell'area presbiteriale, hanno restituito parti di un fregio a cornice prospettico comprendente un capitello di colonnina o pilastrino, nonché finti lacunari policromi relativi al soffitto. Tenendo conto della coeva produzione pittorica domestica della Cisalpina, Cristiano Tiussi ha così ipotizzato un registro scandito da colonnine/pilastrini fra lo zoccolo a specchiature e il cornice sommitale. ³⁵
- 19 Dai dati a disposizione si evince che nella fase teodoriana l'aula sud era completamente ricoperta di intonaco dipinto, compreso il soffitto. L'altezza delle pareti, stimata fra 6 e 8 metri, fa poi presumere uno o più registri impostati sulla zoccolatura. Che quell'imponente superficie dipinta si limitasse a soli elementi ornamentali e di architettura



illusionistica, senza discostarsi in alcun modo dall'edilizia domestica di alto rango, nonostante la ben diversa funzione dell'edificio? Possibile. Ma altrettanto possibile mi pare l'eventualità che il decoro dell'aula includesse un registro figurativo con episodi biblici o martiriali, magari limitati alla campata presbiteriale. Certo, in date così precoci, a ridosso della pace della Chiesa, tale scenario può apparire azzardato, ma del resto già il solo mosaico pavimentale dell'aula teodoriana sud, polarizzato sulla narrazione per immagini della vicenda di Giona, costituisce un'iniziativa clamorosa, della cui esistenza i più dubiterebbero se il manufatto non si fosse conservato.

AD 386 – Ambrogio e la *Basilica Martyrum*

- 20 Intorno al 386, a Milano, Ambrogio in persona dovette comporre almeno ventuno coppie di distici esametrici, di cui diciassette relativi a personaggi dell'Antico Testamento e quattro a episodi evangelici, per il decoro monumentale della *Basilica Martyrum*.³⁶ Essi rientrano nella casistica dei cosiddetti *Tituli historiarum*, un sottogenere letterario di riscrittura biblica per epigrammi, efficace nel suscitare immagini mentali nel lettore e potenzialmente funzionale alla narrazione visuale esposta in forma di epigrafi dipinte o a mosaico.³⁷ I *Disticha* furono rinvenuti da François Juret (1553-1626) e pubblicati nel 1589 nella seconda edizione della *Sacra Bibliotheca Sanctorum Patrum* di Marguerin de la Bigne (1546-1597), che li dice ricavati *ex veteribus codicibus*. L'*inscriptio* esplicita la provenienza dalla basilica ambrosiana e l'origine epigrafica: *Incipiunt disticha Sancti Ambrosii de diversis rebus, quae in basilica Ambrosiana scripta sunt*. La «scarna oggettività della formulazione» ha fatto ipotizzare che l'*Inscriptio* fosse stata copiata dal codice ritrovato da Juret, a sua volta basato sulla diretta trascrizione dei *tituli* dalle pareti della basilica.³⁸ Su tale base, si può suggerire l'eventualità che la trascrizione fosse



avvenuta alla vigilia della demolizione della navata paleocristiana, fra secondo e quarto decennio del secolo XII.³⁹

21 La paternità ambrosiana degli esametri, già messa in dubbio per l'apparente ininfluenza sulla successiva produzione poetica, nonché per il presunto anacronismo di alcune iconografie, in realtà non è stata mai messa in discussione dagli specialisti di Ambrogio, trovando ulteriore conferma nell'analisi certosina di Francesco Lubian. Diversamente, le opinioni divergono circa l'originario numero di *Disticha* e di conseguenza circa l'estensione del relativo ciclo monumentale.⁴⁰ Gli storici dell'arte sono propensi a restituire una sequenza storico-narrativa dispiegata lungo i quattordici intercolumni, possibilmente con rapporto tipologico fra Antico e Nuovo Testamento (con in mente i cicli di Roma); ciò presupponendo che al momento della trascrizione i ventuno *Disticha* fossero gli unici ancora leggibili. I filologi tendono a privilegiare lo statuto letterario del componimento e la sua coerenza nella forma e nell'ordine in cui è trådito, il che implicherebbe un decoro strutturato in senso tematico-simbolico-esegetico, cioè svincolato dalla sequenza storico-narrativa dei fatti; ciò sulla falsariga di quanto è noto dei decori a mosaico delle cupole di Santa Costanza a Roma e di Centelles presso Tarragona, entrambi databili intorno alla metà del secolo IV.⁴¹

22 Sulla base dei *tituli*, secondo l'ordine di Juret, seguono gli episodi biblici allusi e commentati, per lo più con intento etico-morale: I) Trasfigurazione; II) Giovanni apostolo reclinato sul petto di Cristo; III) Annunciazione; IV) Isacco attende la sposa Rebecca; V) Benedizione di Giacobbe; VI) Daniele nella fossa dei leoni; VII) Giuseppe sogna il covone; VIII) Giacobbe e l'invidia dei fratelli di Giuseppe; IX) Giuseppe venduto; X) Giuseppe e la moglie di Putifarre; XI) Promessa di pro genie ad Abramo; XII) Sacrificio di Isacco; XIII) Ospitalità di Abramo a Mambre; XIV) Giacobbe



pasce il gregge dal vello screziato; XV) Zaccheo e l'emorroissa; XVI) Isaia 65,25 (armenti e leone); XVII) Geremia 1,5 e 11,19 (profezia di Cristo quale agnello sacrificale); XVIII) Ratto di Elia; XIX) Arca di Noè; XX) Morte di Assalonne; XXI) Giona risputato dal mostro marino.⁴²

23 Non è questa la sede per l'analisi dettagliata di ciascun *titulus* e del relativo episodio in rapporto alla tradizione iconografica. Peraltro, dal punto di vista della filologia tale lavoro è già stato ottimamente compiuto da Lubian. Né forse sarà mai possibile stabilire se si tratti della serie completa di *Disticha*, eventualmente nell'ordine corretto, o se essi costituiscano una selezione casuale da una sequenza storico-narrativa: il prevalente carattere moralistico-esegetico dei *tituli*, e la coincidenza di tre episodi con quelli del coevo e ubiquo sarcofago di Stilicone (Noè e la colomba, Ratto di Elia e Sacrificio di Isacco),⁴³ fanno propendere per la prima ipotesi; al contrario, a spingere verso la seconda sono i dieci *tituli* concernenti Abramo, Isacco, Giacobbe e Giuseppe. Questi ultimi farebbero pensare ad una più ampia sequenza dedicata ai patriarchi lungo i setti di navata, con il Ratto di Elia sul rinfiango dell'arco absidale (così poi a Galliano e Acquanegra sul Chiese), i soggetti evangelici concentrati nel presbiterio (come poi in Santa Maria Maggiore a Roma) attorno alla Trasfigurazione absidale (ivi collocata nella Santi Apostoli giustiniana a Costantinopoli, nella «Stefania» di Napoli – 533-558, in Sant'Apollinare in Classe a Ravenna – 548, in Santa Caterina al Monte Sinai – 548-565),⁴⁴ e le restanti figure veterotestamentarie (Isaia, Geremia, Daniele, Giona) fra le finestre del cleristorio.

24 In ogni caso, attenendosi alle evidenze, il dato rilevante è la completa assenza dei primordi del racconto visuale della Creazione. Ciò stupisce per un autore che tra le opere esegetiche più fortunate annovera l'*Hexaemeron*, l'opera dei sei giorni, e stupisce ancor di più considerando che alla



seconda parte della Genesi sono dedicati ben dieci *tituli* su diciassette; anche perché l'unico a testimoniare la prima parte del racconto, l'Arca di Noè, con cui si dà avvio alla seconda fase della storia dell'umanità, presupporrebbe la pregressa vicenda dei Progenitori, se non a ritroso la Creazione primigenia. D'altro canto, il relativo *titulus* (XIX) astrae l'episodio dalla dimensione storico-narrativa stabilendo un'esplicita relazione tipologica con l'*Ecclesia*: *Arca Noe nostri typus est, et spiritus ales / qui pacem populis ramo praetendi olivae* (L'arca di Noè è prefigurazione della Chiesa, e la colomba è lo Spirito / che con un ramo d'ulivo reca la pace alle genti).

- 25 Il quadro si complica per l'apparente scarsa influenza del decoro figurativo ambrosiano sui successivi cicli monumentali dell'arcidiocesi. Possibili citazioni si riscontrano però nel decoro carolingio di San Giovanni a Müstair, relativamente a Davide (dai battenti lignei ambrosiani)⁴⁵ ed Assalonne (soggetto di rara attestazione),⁴⁶ mentre in San Vincenzo a Galliano compaiono il ratto di Elia sull'arco absidale (specularmente ad un soggetto discusso, forse Mosè) e i profeti Geremia ed Isaia ai piedi di Cristo absidale. Per il resto, la selezione di blocchi ed episodi veterotestamentari sembra non tenere conto delle scelte del prototipo ambrosiano, pur con il margine di dubbio imposto dalle lacune: troviamo storie dei Progenitori e di Sansone a Galliano; dei Progenitori in San Pietro ad Agliate e in San Vittore a Muralto; di Mosè, Giosuè e Sansone in San Calocero a Civate. Nessuna traccia invece dei patriarchi Abramo, Isacco, Giacobbe e Giuseppe. In un quadro tanto problematico, lacunoso e ipotetico, punto fermo è la testimonianza di un ciclo biblico monumentale nel più importante santuario di Milano prima della fine del secolo IV, nonché l'impegno diretto di Ambrogio nella messa a punto di un efficace linguaggio visuale esposto, un impegno esplicitamente dichiarato nel *De officiis ministrorum*: et



*maxime sacerdoti hoc convenit ornare Dei templum decore congruo, ut etiam hoc cultu aula Domini resplendeat.*⁴⁷

AD 400 – Paolino di Nola e il santuario di Cimitile

- 26 Attraverso una copiosa produzione di *carmina* ed *epistulae*, Paolino di Nola ha tramandato memoria degli interventi strutturali e decorativi da lui voluti all'aprirsi del V secolo per il santuario di San Felice a Cimitile.⁴⁸ Dal *carne* XXVIII, composto nel 404 per l'anniversario del martirio di San Felice, si apprende della relazione visuale (e tipologica?) dei due Testamenti, dal momento che l'antica Legge ornava la *Basilica nova* mentre la nuova Legge ornava la *Basilica vetus*:

*Nunc quia dimoto patuerunt obice frontes, / eloquio simul
atque animo spatiemur in ipsis / gaudentes spatiis
sanctasque feramur in aulas / miremurque sacras, veterum
monumenta, figuras / et tribus in spatiis duo testamenta
legamus, / hanc quoque cernentes rationem lumine recto,
/ quod nova in antiquis tectis, antiqua novis lex / pingitur;
est etenim pariter decus utile nobis / in veteri novitas atque
in novitate vetustas, / ut simul et nova vita sit et prudentia
cana.*


Ora, poiché rimosso l'ostacolo è apparsa libera la facciata, felici nei discorsi e nell'animo passeggiamo negli stessi spazi e portiamoci nei santi templi e ammiriamo le sacre figure, ricordi degli uomini antichi, e leggiamo su tre settori delle pareti i due Testamenti, osservando con retto giudizio anche questa disposizione delle pitture, per cui la nuova legge è raffigurata nell'edificio antico e l'antica nel nuovo. È difatti parimenti ornamento per noi utile la novità nel vecchio e la vetustà nel nuovo, affinché insieme siano e la vita nuova e la prudenza antica.⁴⁹

- 27 Nel *carne* XXVII, composto nel 403, Paolino rivolgendosi all'amico Niceta descrive le opere fatte eseguire presso il santuario negli ultimi tre anni, dando spazio anche al decoro pittorico della *Basilica nova*:



Nunc volo picturas fucatis agmine longo / porticibus videas paulumque supina fatiges / colla, reclinato dum perlegis omnia vultu. [...] Omnia namque tenet serie pictura fedeli, / quae senior scripsit per quinque volumina Moyses, / quae gessit Domini signatus nomine Jesus, / quo duce Iordanis suspenso gurgite fixis / fluctibus a facie divinae restitit Arcae. [...] Iam distinguentem modico Ruth tempora libro, / tempora Iudicibus finita et Regibus orta / intenti transcurrere oculis. [...] Propterea visum nobis opus utile totis / Felicis domibus pictura ludere sancta, / si forte adtonitas haec per spectacula mentes / agrestum caperet fucata coloribus umbra, / quae super exprimitur titulis, ut littera monstret / quod manus explicuit, dumque omnes picta vicissim / ostendunt releguntque sibi, vel tardius escae / sint memores, dum grata oculis ieiunia pascunt, / atque ita se melior stupefactis inserat usu, / dum fallit pictura famem.

Ora voglio che tu contempi le pitture che si snodano in lunga serie sulle pareti dei portici dipinti e stanchi un po' il collo levato verso l'alto, mentre leggi attentamente ogni cosa con il volto piegato all'indietro. [...] Infatti la pittura accoglie in una serie fedele tutto ciò che l'antico Mosè descrisse nel Pentateuco, e le imprese che compì Giosuè, indicato col nome del Signore, sotto la cui guida il Giordano, avendo trattenuto il corso delle acque, fermati i flutti, si arrestò al cospetto dell'Arca di Dio. [...] Passa ora con gli occhi attenti ad osservare Ruth, che con un piccolo libro distingue i tempi, l'età trascorsa sotto i Giudici e quella che ha inizio con i Re; [...] Perciò a noi è sembrata opera utile rappresentare argomenti sacri in tutta la casa di Felice con le pitture, nella speranza che la figura rivestita di colori attragga con questi spettacoli l'interesse delle menti attonite dei contadini; essa è spiegata dalle iscrizioni, affinché lo scritto mostri ciò che la mano dell'artista ha eseguito e, mentre tutti a vicenda si additano e leggono le figure dipinte, almeno si ricordino più tardi del cibo durante il tempo in cui gli occhi soddisfano la fame che diventa loro gradita e così un più utile vantaggio nasca nel loro stupore mentre la pittura inganna la fame.⁵⁰

28  Anzitutto è bene precisare che con *porticus* Paolino non

intendeva un atrio porticato bensì i setti colonnati che suddividevano in navate la *Basilica nova*, come emerge dall'*Epistula* 32 diretta a Sulpicio Severo, nonché dalla descrizione di San Pietro in Vaticano dell'*Epistula* 13.⁵¹ Dunque, le «pitture policrome/illusioniste» erano disposte orizzontalmente sopra le arcate, come consueto per gli impianti basilicali, e perciò obbligavano a «stancare» il collo piegato all'indietro. Esse «recavano fedelmente ciò che il venerando Mosè scrisse nel Pentateuco», per poi illustrare le imprese di Giosuè, il tempo dei Giudici, la vicenda di Ruth, il tempo dei Re. La narrazione visuale era integrata da *tituli*, che Paolino non si cura di trascrivere, «affinché le lettere scritte rivelassero ciò che la mano [del pittore] aveva dispiegato», anticipando le riflessioni di Gregorio Magno nelle due *epistulae* indirizzate a Serenus.

- 29 Preziose informazioni sulla consistenza del ciclo dipinto provengono dal «materiale di preghiera» che Paolino suggerisce a Niceta traendo spunto dalla «pittura che abbiamo sotto gli occhi», riferendosi nell'ordine a Adamo, Abramo (distacco da Aran), Lot (fuga da Sodoma), Isacco (sacrificio), Abimelech, Giacobbe ed Esaù [*Edom*], Giuseppe (sogno, tentazione), per concludere con la traversata del Mar Rosso:

*Quod superest ex his, quae facta et picta videmus,
/ materiam orandi pro me tibi suggero poscens, / rem
Felicis agens ut pro me sedulus ores. [...] De Genesi, precor,
hunc orandi collige sensum, / ne maneam terrenus Adam,
sed virgine terra / nascar et exposito veteri nova former
imago. / Educar tellure mea generisque mei sim / degener
et sponsae festinem ad mellea terrae / flumina, Chaldaei
servatus ab igne camini. / Sim facilis tectis quasi Lot fore
semper aperta, / liberer ut Sodomis; neque vertam lumina
retro, / ne salis in lapidem vertar sale cordis egenus. /
Hostia viva Deo tamquam puer offerar Isac / et mea ligna
gerens sequar alnum sub cruce patrem. / Inveniam puteos,
sed ne, precor, obruat illos / invidus et viventis aquae*



*caecator Amalech. / Sim profugus mundi, tamquam
Benedictus Iacob / fratris Edom fugitius erat, fessoque
sacrandum / subponam capiti lapidem Christoque
quiescam. / Sit mihi castus amor, sit et horror amori iniqui,
/ carnis ut inlecebras velut inviolatus Ioseph / effugiam
vinclis exuto corpore liber / criminis et spolium mundo
carnale relinquam. / Tempus enim longe fieri complexibus,
instat / summa dies, prope iam Dominus, iam surgere
somno / tempus et ad Domini pulsum vigilare paratos. / Sit
mihi ab Aegypto bonus exitus, ut duce lege / divisos
penetrans undosi pectoris aestus / fluctibus evadam rubris
Dominique triumphum / demerso Pharaone canam, cui
subplice voto / exultando tremens et cum formidine
gaudens / ipsius pia dona, meos commendo labores.*

Dalla Genesi attingi, ti prego, questo contenuto della preghiera, perché io non rimanga come l'Adamo terreno, ma nasca da vergine terra e, deposta la vecchia, diventi un'immagine nuova. Che io sia tratto fuori dalla mia terra e sia estraneo alla mia stirpe e mi affretti verso i dolci fiumi della terra promessa, salvato dal fuoco della fornace Caldea. Che sia ospitale nella mia casa come Lot con la porta sempre aperta per essere liberato dalla pena di Sodoma, né volga lo sguardo indietro per non essere trasformato in un masso di sale, privo della sapienza del cuore. Che sia offerto quale vittima viva a Dio come il fanciullo Isacco e portando la legna destinata al mio sacrificio segua fin sotto la croce il Padre benigno. Che io trovi pozzi, ma, ti prego, non li ostruisca l'invidioso Amalec, che ostruiva le sorgenti di acqua viva. Sia profugo dal mondo, come il benedetto Giacobbe fuggiva dal fratello Edom e ponga una pietra da consacrare sotto il capo stanco e riposi in Cristo. Abbia un amore casto e disgusto dell'amore perverso per evitare, come il casto Giuseppe, le attrattive della carne, libero per aver sciolto il corpo dai vincoli del peccato e lasciare alla terra le spoglie mortali. È tempo, infatti, di tenersi lontani dagli amplessi, è imminente il giorno finale, è già vicino il Signore, è già ora di levarsi dal sonno e vegliare pronti ad aprire al Signore che bussa. Che ottenga una felice liberazione dall'Egitto affinché, seguendo la legge, penetrando tra i flutti divisi del cuore in tempesta,



esca dalle onde del Mar Rosso e canti il trionfo del Signore sul Faraone sommerso. A lui con supplice voto trepidante nella gioia e nel timore esultante dei suoi benigni doni, affido i miei disagi.⁵²

- 30 Qui Paolino sembra proprio parafrasare e in parte citare i *tituli* delle pitture che illustravano «in serie fedele» il Pentateuco,⁵³ limitato in sostanza alla Genesi e all'Esodo come per i casi romani di San Pietro, San Paolo fuori le mura e Santa Maria Maggiore. Tomas Lehmann ha provato a estrapolare dai versi un ciclo di dieci/undici scene, di cui segnala la rarità o l'unicità.⁵⁴ De la Portbarré-Viard si è spinta oltre ipotizzando che tali scene costituissero l'intero ciclo veterotestamentario occupando un solo setto colonnato. Le scene indirettamente ricavabili o solo intuibili dai versi, per quanto più o meno rare, riguardano personaggi centrali nel processo di costruzione dell'immaginario iconografico cristiano fra i secoli IV e VI, pur con le inevitabili peculiarità di ciascun contesto nella scelta dell'episodio e nella resa visuale.
- 31 Il riferimento ad Adamo esprime una riflessione cara a Paolino, quella del passaggio dal primo al secondo Adamo, ossia dalla corruzione dell'uomo terrestre alla perfezione dell'essere spirituale.⁵⁵ L'ipotesi che l'episodio d'apertura del ciclo riguardasse i progenitori sembra trovare sponda nei resti dipinti del cosiddetto mausoleo 14 di Cimitile, già recante una trentina di riquadri dipinti in parte ancora visibili negli anni Ottanta del Novecento, prima di un incauto strappo. Dieter Korol vi riconobbe alcuni episodi dalla Genesi, fra cui Adamo ed Eva prima e dopo il peccato, Giuseppe a colloquio con Giacobbe, Giacobbe che benedice Efraim e Manasse.⁵⁶ Certo, i dubbi dell'Autore nell'identificare gli ammalorati pannelli non possono che crescere, non potendo più valutare le pitture di prima mano, anche in riferimento alla proposta datazione agli anni di Paolino.



- 32 Paolino sentiva il bisogno di giustificare la scelta di far dipingere «esseri animati» sulle pareti delle «sante dimore», definendo tale impresa «rara/inconsueta» o, secondo un'altra accezione possibile, «d'eccezione»:

Forte requiratur quanam ratione gerendi / sederit haec nobis sententia, pingere sanctas / raro more domos animantibus adsimulatis.

Si chiederà forse su quale modo di agire poggi questa nostra decisione di far dipingere diversamente dal solito le sacre case con riproduzioni di creature animate.⁵⁷

- 33 Traspare il riferimento al dibattito sull'opportunità delle rappresentazioni figurative nelle chiese, che schierava su posizioni critiche figure del calibro di Gerolamo e Agostino,⁵⁸ e che invece vedeva in Gregorio di Nissa, Ambrogio e Paolino convinti sostenitori. Peraltro, Paolino non presenta l'operazione di Cimitile come innovativa, senza precedenti (come il suo ego non avrebbe mancato di fare se così fosse stato), a riprova ulteriore dell'esistenza di cicli biblici esposti prima della fine del secolo IV, e della conseguente circolazione, per quanto limitata, di temi e schemi figurativi adatti a contesti monumentali.⁵⁹

- 34 Tutto considerato, si rafforza l'ipotesi che il ciclo dell'Antico Testamento fatto dipingere intorno al 400 da Paolino nella *Basilica nova* accordasse largo spazio alla Genesi, con una sequenza di impianto storico-narrativo che verosimilmente prendeva avvio dalla Creazione dell'uomo; pare invece più azzardato immaginare una qualche traduzione figurativa dell'opera dei sei giorni, di cui non resta alcun indizio.

Post 405 – Il *Dittochaeon* di Prudenzio

- 35 Nei primissimi anni del secolo V, probabilmente dopo il 405, Prudenzio compose il *Dittochaeon* («duplice nutrimento»), costituito da quarantotto tetrastici esametrici di cui i primi ventiquattro relativi ad episodi dell'Antico Testamento e i restanti dedicati al Nuovo (Vangeli, Atti, Apocalisse).⁶⁰ Non



sussistono argomenti forti per mettere in dubbio la paternità degli epigrammi, né l'ordine sostanzialmente cronologico, e in minima parte tematico, trådito dall'*editio princeps* del 1492.⁶¹ I *tituli* dell'Antico Testamento sono così suddivisi: I-VII Genesi (da Adamo a Giuseppe); VIII-XIV Esodo e Numeri (Mosè); XV-XVI Giosuè; XVII-XVIII Giudici (Sansone); XIX-XX Samuele (Davide); XXI-XXII e XXIV Libri dei Re (Salomone, Eliseo, Ezechia); XXIII Salmi (Esilio a Babilonia).

36 Molti specialisti hanno istituito un rapporto diretto fra il *Dittochaeon* e uno o più cicli dipinti o mosaicati in edifici di culto, preferibilmente ispanici.⁶² I più hanno supposto che il componimento commentasse un ciclo preesistente, adattandovisi. Altri hanno inteso i *tituli* di Prudenzio quale guida alla progettazione di un ciclo di imminente realizzazione e/o di altri cicli a venire, quasi fosse un prontuario biblico ad uso di *concepteurs* e botteghe. Da parte sua, il testo evidenzia un tale grado di coerenza interna da farne anzitutto un'opera di statuto letterario, atta a suscitare immagini mentali e potenzialmente – non necessariamente – funzionale a veri contesti figurativi; tanto più nel totale silenzio delle fonti, tanto scritte quanto materiali, circa un possibile abbinamento degli epigrammi ad un edificio di culto. A ciò si può aggiungere l'anomala estensione di ciascun *titulo*, composto da ben quattro esametri, adatti a commentare una rappresentazione absidale alla base della semiconca o lungo l'arco,⁶³ e invece difficili da stipare sotto sequenze di pannelli dipinti, per uno sbilanciato rapporto fra immagine e commento che non trova riscontro fra le testimonianze superstiti.

37 Come che sia, in virtù della sua potenziale applicabilità ad un contesto figurativo basilicale di inizio V secolo, il *Dittochaeon* mantiene intatto il suo valore di testimonianza nel processo di costruzione dell'immaginario figurativo paleocristiano, e nell'ottica del racconto della Creazione è



utile soffermarsi sui primi tre *tituli*. La scena si apre sul Peccato originale e le immediate conseguenze (Gen 3, 1-7):

*I Eva columba fuit tunc candida; nigra deinde / facta per
anguinum malesuada fraude venenum, tinxit et innocuum
maculis sordentibus Adam; / dat nudis ficulna draco mox
tegmina victor.*

Eva fu in origine una candida colomba; diventata poi / nera
per un perfido inganno, a causa del veleno del serpente /
imbrattò con sordide macchie anche l'innocente Adamo;
/ poi il serpente vincitore dà ai due, nudi, foglie di fico come
coperture.⁶⁴

38 Come per i *Disticha* ambrosiani e il ciclo dipinto di Cimitile, è omesso ogni riferimento all'opera dei sei giorni, ma a mancare è pure la creazione dell'uomo e della donna. Così si accorda il massimo rilievo all'atto peccaminoso che rende necessaria/possibile la redenzione mediante il sacrificio di Cristo; il quale si incarna nel seno della Vergine con il *titulus* XXV, il primo della serie neotestamentaria e perciò idealmente affrontato al *titulus* I supponendo un ciclo basilicale di tipo romano (o *parallelo*, con sequenze che su entrambe le pareti corrono dall'abside verso la controfacciata).⁶⁵

39 Il *titulus* successivo salta direttamente alla vicenda di Caino e Abele, presentando in stretta sequenza l'offerta e il fratricidio (Gen 4, 3-8), secondo una modalità *sintetica* tipica della messa in scena iconografica:

*II Fratrum sacra Deus nutu distante duorum / aestimat,
accipiens viva et terrena refutans. / Rusticus invidia
pastorem sternit; in Abel / forma animae exprimitur, caro
nostra in munere Cain*


Dio giudica i sacrifici dei due fratelli con atteggiamento / ben
differente, accogliendo le offerte viventi e rifiutando quelle
nate dalla terra. / Il contadino, per l'invidia, abbatte il
pastore; in Abele / è rappresentata la figura dell'anima, la
nostra natura mortale nel dono di Caino.



- 40 La morte di Abele, il (buon) «pastore», si relaziona al *titulus* XXVI, relativo alla nascita di Gesù/Cristo quale *Orbis principium, caput ipsum principiorum* (origine del mondo, egli stesso a capo delle origini).
- 41 Con il *titulus* III il «montaggio» sceglie il momento in cui la colomba torna all'Arca recando il ramoscello d'ulivo (Gen 8, 6-11), al pari dei *Disticha* ambrosiani (XIX):

III *Nuntia diluvii iam decrescentis ad arcam / ore columba refert ramum uiridantis oliuae. / Corvus enim ingluvie per foeda cadavera captus / haeserat; illa datae revehit nova gaudia pacis*


La colomba, annunciatrice che l'acqua del diluvio sta ormai scendendo, / nel becco riporta all'Arca un ramo di verdeggiante ulivo. / Il corvo infatti, preda dell'ingordigia, era rimasto / fra i cadaveri putrescenti; quella reca le nuove gioie della pace concessa.

- 42 Con la contrapposizione colomba/corvo continua il dualismo Bene/Male dei primi due *tituli* (colomba/serpente, Abele/Caino), mentre il comune riferimento alla colomba lega la creazione del genere umano e la sua «ripartenza» con la progenie di Noè dopo il Diluvio. Meno facile in questo caso è trovare puntuali corrispondenze con il corrispettivo *titulus* XXVII,⁶⁶ relativo all'offerta dei Magi ma anche e soprattutto alla verginità *post partum* di Maria e alla natura al contempo umana e divina di Cristo. Per Ambrogio (assai apprezzato e citato da Prudenzio) la colomba dell'Arca è simbolo dello Spirito Santo «che discese in seguito, quando Cristo fu battezzato»; analogamente, per Massimo di Torino (inizio V secolo) «è la stessa colomba, che ora nel battesimo viene sulla Chiesa di Cristo, quella che un tempo durante il diluvio tornò in fretta all'arca di Noè».⁶⁷ Pertanto, è plausibile che nelle intenzioni dell'Autore al *titulus* III corrispondesse il XXX, dedicato al Battesimo di Gesù.
- 43  Tirando le somme, nei primissimi anni del secolo V, mentre Paolino elaborava il programma iconografico della *Basilica*

nova a Cimitile, Prudenziò produceva quarantotto epigrammi di un potenziale ciclo storico-narrativo vetero- e neotestamentario. Pur se al Pentateuco sono dedicati i primi quattordici *tituli*, soltanto tre riguardano i primi capitoli della Genesi, omettendo l'opera dei sei giorni compresa la creazione del genere umano. Negli anni 401-403 Prudenziò aveva soggiornato a Roma, come scrive egli stesso,⁶⁸ e nella basilica di San Pietro potrebbe aver visto quel ciclo veterotestamentario con buona probabilità dipinto ben prima del pontificato di Leone Magno (*infra*). Prudenziò sembra così manifestare un consapevole disinteresse nei confronti della narrazione della Creazione primordiale, disinteresse comune ai *Disticha* ambrosiani (che includono la sola Arca di Noè, e in funzione simbolico-tipologica più che storico-narrativa) e al ciclo voluto da Paolino a Cimitile (probabile Creazione di Adamo, per poi saltare direttamente ad Abramo).

Prototipi monumentali: leggere in filigrana la Genesi nell'Ipogeo di via Dino Compagni

44 Riscoperto casualmente a partire dal 1955, l'Ipogeo di via Dino Compagni a Roma, anche detto Catacomba di via Latina, costituisce una testimonianza cristallina degli ipogei di diritto privato, esterni alle aree comunitarie e gestiti da singoli gruppi familiari.⁶⁹ I non molti *cubicula* collegati da corridoi hanno restituito decori dipinti recanti svariati episodi biblici, soprattutto veterotestamentari, inquadrabili nella seconda metà del secolo IV, senza poter essere più precisi. L'estensione, il grado di conservazione e l'assortimento iconografico dell'intonaco dipinto fanno dell'Ipogeo di via Dino Compagni un caso paradigmatico di pittura cimiteriale romana in possibile rapporto con i decori monumentali sopra-terra.

45  Come negli altri ipogei dipinti, gli episodi biblici furono scelti e accostati in prevalenza secondo logiche di salvezza

individuale, solo in parte tangenti alle esigenze comunitarie o ecumeniche della pittura esposta nelle chiese. Di conseguenza, le scene sono per lo più incorniciate individualmente e calate in un decoro soprattutto ornamentale. Ciononostante, si evidenziano micro-sequenze narrative che sembrano aver distillato cicli e schemi iconografici elaborati per la pittura esposta, che a quelle date probabilmente già si dispiegava nelle più importanti basiliche.

- 46 Riguardo ai temi trattati, se non stupisce la predilezione per Giona (cubicoli A, C, M), singolare è lo spazio accordato alle imprese di Sansone (cubicoli B e F, vano L), ma ancor di più la sistematicità nell'illustrare per *exempla* la Genesi e l'Esodo. Nel cubicolo A (Fig. 2) la Genesi è testimoniata dal Peccato originale, dall'Ebbrezza di Noè e dalla Cena di Isacco, a scandire i tre macro-blocchi del racconto: la Creazione, il Diluvio, le vicende dei patriarchi. Tutt'intorno si dispiegano un mini-ciclo di Giona, tre scene dal libro di Daniele, Mosè che fa sgorgare acqua, infine quattro episodi del Nuovo Testamento: l'Adorazione dei Magi, Cristo fra gli apostoli, il Buon pastore, il Sermone della montagna.
- 47 Il cubicolo B è quello più genesiaco (Fig. 3).⁷⁰ Fra volta, arcosoli e pareti si riconoscono i seguenti episodi: Adamo ed Eva prima cacciati e poi tristi accanto all'offerta di Caino e Abele, il Diluvio, Noè nell'Arca (?), l'Incontro di Abramo e dei tre viandanti/angeli presso Mambre, la Fuga di Lot da Sodoma, la Cena di Isacco, Giacobbe che sogna la scala e consacra la pietra presso Bethel, i Sogni di Giuseppe, i Fratelli al cospetto di Giuseppe (?), l'Arrivo del clan di Giacobbe in Egitto, la Benedizione di Efraim e Manasse. Resta spazio per Mosè salvato dalle acque, Balaam sull'asina, il raro episodio di Zamri e Cozbi trafitti da Finees (Num 25, 6-8), due imprese di Sansone, il raro Assalonne pendente dalla quercia (salta all'occhio l'analogia con il *titulus XX* dei *Disticha* ambrosiani), il ratto di Elia, Tobio e il pesce. In



entrambi i cubicoli C e M la Genesi è rappresentata da due soli episodi: il Peccato originale e il Sacrificio di Isacco, evidentemente in ottica cristologica e di salvezza individuale. Si termina nel cubicolo O con Noè orante all'interno dell'Arca a parallelepipedo.

- 48 Tale panoramica suggerisce due considerazioni. La prima riguarda l'articolazione del ciclo della Genesi del cubicolo B, che sembrerebbe il frutto di scelte selettive partendo da una o più sequenze «prototipo». Posto però che per il tardo IV secolo le evidenze mettono in dubbio l'esistenza di manoscritti illustrati della Genesi, bisogna rivolgersi alle sequenze monumentali. Il pensiero corre al ciclo di San Pietro in Vaticano (*infra*), che però evidenzia più scostamenti che analogie. Affini sono il pannello relativo al Peccato, con i due progenitori ai lati dell'albero con il serpente attorcigliato, e quello con Giacobbe che sogna la scala e consacra la pietra presso Bethel, dove si fondono due episodi distinti disponendo la scala a sinistra e la pietra a destra.⁷¹ Lo scostamento è invece netto nel caso della Cacciata, che in San Pietro e poi in San Paolo fuori le mura era affidata all'angelo, mentre nell'ipogeo (Fig. 3) è inflitta direttamente dal Creatore-*logos*,⁷² come poi nelle sequenze di età romanica (Bibbie di Ripoll e di Roda, San Marco a Venezia); oppure nel caso dell'Offerta di Caino e Abele, con i due fratelli che nell'ipogeo sono in fila, rivolti verso i genitori già mesti, mentre in San Pietro e in San Paolo si disponevano ai lati dell'altare sacrificale, come nel mini-ciclo della Genesi e dell'Esodo dipinto su telo di lino ora presso l'Abegg-Stiftung di Riggisberg presso Berna (Fig. 4-6);⁷³ o ancora nella Cena di Isacco, che nell'ipogeo vede tanto Giacobbe quanto Esaù ai piedi del padre, mentre nelle due basiliche fissava il momento in cui Rebecca spinge Giacobbe a ingannare Isacco.⁷⁴ In San Pietro e in San Paolo mancava inoltre la Fuga di Lot da Sodoma, richiamata invece da Paolino per il ciclo della *Basilica nova*, nonché rappresentata




in quarta posizione (fra l'Offerta di Caino e Abele e la Dipartita di Noè dall'Arca) sul telo di Riggisberg. Un episodio precedente della vicenda di Lot, l'incontro con gli angeli-viandanti, è altresì testimoniato da schizzi di età moderna per la cupola a mosaico di metà IV secolo di Santa Costanza a Roma. In San Pietro e in San Paolo mancavano pure l'Arrivo di Giacobbe e figli in Egitto nonché la Benedizione di Efraim e Manasse, che ricorre nel mausoleo 14 di Cimitile e a ritroso nella Sinagoga di Dura Europos. Una volta di più, la ricerca del «prototipo» si scontra con l'evidenza di un'elaborazione iconografica assai malleabile e scarsamente tracciabile, ma con la consapevolezza del dover spostare l'attenzione dall'illustrazione libraria alla pittura monumentale.

- 49 Quale seconda considerazione, come per i *tituli* di Ambrogio, Paolino e Prudenzio, emerge anche nell'ipogeo di via Dino Compagni il disinteresse per l'opera dei sei giorni, e più in generale una maggiore attenzione alla seconda parte della Genesi, quella dedicata ai patriarchi. In ottica cimiteriale, figure come Abramo, Isacco, Giacobbe e Giuseppe si prestavano bene quali tipi di Cristo e paradigmi di salvezza individuale, mentre l'atto della Creazione, pur in un contesto dagli innumerevoli richiami cosmologici,⁷⁵ non sembra intercettare tematiche sensibili. L'assenza dell'*Hexaemeron* dagli ipogei potrebbe perciò derivare da una scelta selettiva rispetto all'assortimento dei cicli basilicali, o in alternativa potrebbe spiegarsi con la cronologia: attenendosi alle evidenze scritte e materiali, nella pittura esposta l'opera dei sei giorni si attesterebbe per la prima volta, e in forma sintetica, nel decoro di San Pietro in Vaticano; invece per la sua traduzione figurativa in più episodi il primo testimone utile è la Genesi Cotton, che non dovrebbe precedere il tardo V secolo.



Prototipi monumentali: l'*Hexaemeron* dell'antica San Pietro in Vaticano

- 50 In anni recenti, la vicenda del primitivo decoro musivo e pittorico della basilica di San Pietro è stata riconsiderata da più parti mediante analisi di elevato rigore scientifico, che lasciano sempre meno spazio all'ancora diffusa opinione che i cicli biblici delle navate di San Pietro e di San Paolo risalissero entrambi alla committenza di papa Leone Magno (440-461).⁷⁶ L'ipotesi «leonina» si fonda principalmente sull'interpretazione estensiva di alcune evidenze indirette: il *titulus* dedicatorio del mosaico di facciata di San Pietro, voluto dall'ex console e prefetto Marianus insieme alla moglie «con il benessere di papa Leone⁷⁷»; il *titulus* della ghiera dell'arco trionfale di San Paolo fuori le mura, che sembra alludere al restauro di una stesura musiva voluta da Teodosio;⁷⁸ la segnalazione del *Liber Pontificalis* di riparazioni alla stessa chiesa dopo un fulmine o un terremoto (*LP* 47, c. 6);⁷⁹ un passo da un'epistola di papa Adriano I a Carlo Magno, di nuovo relativa all'arco trionfale di San Paolo.⁸⁰
- 51 A ben vedere, tali testimonianze si limitano a segnalare l'intervento di un pontefice nella manutenzione straordinaria e nell'abbellimento dei due maggiori santuari di Roma, seguendo una pratica consueta fra i papi del V secolo.⁸¹ Inoltre, sorgono spontanee due domande: perché mai papa Leone avrebbe concepito e finanziato per San Pietro e per San Paolo, al contempo o con uno scarto di pochi anni, due cicli narrativi quasi identici? pure ammettendo tale improbabile eventualità, perché ricordare Leone solo per interventi occasionali ai mosaici? Ben più plausibile mi pare l'ipotesi che il decoro della San Paolo di inizio V secolo avesse preso a modello il ciclo dipinto anni addietro in San Pietro e ormai divenuto autorevole; e tale operazione avrebbe trovato piena giustificazione nel solco della rivalutazione di Paolo connessa alla dottrina della *concordia apostolorum*.⁸²
- 52  Un'ulteriore considerazione spinge verso la precocità del

ciclo biblico di San Pietro in Vaticano. Riflettendo sulle raffinate elaborazioni iconografiche di Ambrogio ancora nel tardo IV secolo, e di Paolino e Prudenzio nei primissimi anni del V, nonché sulle testimonianze dei Padri orientali,⁸³ è difficile credere che nelle navate delle chiese patriarcali di Roma avesse regnato il puro aniconismo fino al pontificato di Sisto III (432-440), quando furono messe in scena le peculiari iconografie di Santa Maria Maggiore, cui poco si addice il ruolo di prototipo narrativo dell'Urbe; un ruolo che invece dovettero assumere *in primis* la *Basilica Salvatoris* al Laterano, del cui primitivo decoro però non si sa nulla, e poi la basilica vaticana.

- 53 In proposito, precisando il significato di *camera* nel *Liber pontificalis* in relazione alle chiese paleocristiane e in particolare a San Pietro (LP 34, c. 17; 47, c. 6), e riflettendo sulle epigrafi musive dell'abside e dell'arcone trionfale, Paolo Liverani ha convincentemente ricondotto alla committenza di Costantino e Silvestro il decoro musivo presbiteriale di San Pietro, allontanando così l'ipotesi di un primitivo rigido aniconismo.⁸⁴ Nella medesima direzione, pur con argomentazioni non coincidenti, si è volto autorevolmente Fabrizio Bisconti.⁸⁵ In parallelo, le ricerche di Hugo Brandenburg hanno puntualizzato e in parte ridefinito le cronologie del cantiere e del decoro della San Pietro costantiniana:⁸⁶ l'edificio sarebbe stato costruito in una decina d'anni a partire dal 320 circa, terminando e decorando per primo, poco dopo il 326, il transetto-santuario, la cui *Traditio Legis* absidale sarebbe stata presa a modello alla metà del secolo nel mausoleo imperiale di Costantina (Santa Costanza). Posto che già nel 335 il santuario petrino risultava attivo nell'assistenza ai poveri, e che il vicino santuario di Cibele aveva interrotto il culto fra 319 e 350, evidentemente impedito dal cantiere costantiniano, è lecito dedurre che anche la navata fosse stata edificata entro la metà del IV secolo, e ciò implica di



necessità un decoro di finitura congruo al profilo della committenza.

- 54 Se è innegabile che l'estetica di età costantiniana, almeno per gli edifici pubblici, prediligesse le lucenti incrostazioni marmoree, policrome e geometriche,⁸⁷ appare quantomeno anomala l'eventualità che in San Pietro un paramento di lastre marmoree venisse smontato pochi decenni dopo l'installazione per lasciare spazio alla povera e opaca pittura murale. La quale, peraltro, non sarebbe incompatibile con gli standard di sontuosità della prima metà del IV secolo, costituendo allora come nei secoli successivi il *medium* più idoneo per dare forma ad un ciclo figurativo, lasciando ai pannelli musivi di Santa Maria Maggiore (della Valle in questo volume) il ruolo di eccezione che conferma la regola.
- 55 Una cronologia entro il IV secolo per il ciclo biblico di San Pietro era già stata ipotizzata anni fa per altre vie da Herbert Kessler, ed è stata riproposta di recente da Jean-Michel Spieser e Manuela Gianandrea.⁸⁸ Se Brandenburg non si azzarda a risalire oltre la metà del secolo, ci si chiede perché non considerare l'eventualità che la bottega pittorica avesse lavorato – come di consueto – con il cantiere architettonico in dismissione sfruttandone le infrastrutture, dunque ancora in età costantiniana, come velatamente proposto da Cecilia Proverbio.⁸⁹
- 56 Il quadro delineato induce pertanto a datare il decoro dipinto della navata di San Pietro, e con esso la prima figurazione documentata della Creazione, prima della fine del IV secolo, forse ancora sotto l'egida dei costantinidi. L'elaborazione visuale esposta dell'opera dei sei giorni avrebbe così preceduto di diversi anni l'attestazione di primo V secolo di San Paolo fuori le mura, di almeno mezzo secolo quella del Triclinio neoniano a Ravenna, e di ulteriori decenni le illustrazioni della Genesi Cotton. Quanto al presunto codice illustrato «archetipo», anche ammettendone l'esistenza, se ne dovrebbe presumere l'allestimento non molti anni prima



della messa in opera della stessa Genesi Cotton, non avendo lasciato alcuna traccia in codici anteriori. Tutto ciò implica un ribaltamento di prospettiva rispetto a quanto delineato da Kessler nel 1986,⁹⁰ dal momento che l'illustrazione libraria avrebbe preso spunto da ben più antichi decori monumentali, non viceversa.

57 Entrando nel merito dell'iconografia, in San Pietro il ciclo dell'Antico Testamento si dispiegava lungo il setto destro della navata, iniziando presso il transetto con la Creazione primordiale e concludendosi presso la controfacciata con la chiusura del Mar Rosso dopo il passaggio del popolo di Israele. Quando all'inizio del XVII secolo Giacomo Grimaldi e Domenico Tasselli attesero al rilievo di quanto restava del decoro della navata, le prime undici campate da ovest erano già state demolite. La testimonianza dei primi dodici riquadri è pertanto affidata a copie più o meno fedeli: i cosiddetti Acquerelli Barberini (BAV, Barb. lat. 4406), che documentano il ciclo veterotestamentario in San Paolo fuori le mura nelle condizioni visibili intorno al 1635; alcuni cicli di età romanica di ambito laziale, come quelli dell'Immacolata di Ceri e di San Giovanni a Porta Latina a Roma; la cosiddetta Croce costantiniana 546 del Laterano, una croce stazionale argentea di fine XIII secolo e recante ben ventiquattro episodi della Genesi.⁹¹

58 Dando credito al fol. 23 Barberini (Fig. 7), l'opera dei sei giorni, esclusa la creazione dell'Uomo, era compattata in un unico riquadro, che disponeva: in alto il Creatore quale Cristo-*logos* entro il firmamento emisferico (II giorno) già ripieno di stelle (IV giorno); ai suoi lati, il Sole e la Luna (IV giorno), rispettivamente sopra le personificazioni della luce (*LVCEM*) e dell'oscurità (*TENEBRAS*) entro mandorle eteree (I giorno); nel mezzo, l'Agnello nimbato sul monte (per alcuni un'aggiunta medievale o successiva), sopra l'abisso su cui aleggiava lo spirito in forma di Colomba (I giorno).



- 59 Dal secolo XII tale formula iconografica sarebbe stata sistematicamente ripetuta in Italia centrale, confermando l'affidabilità di massima dell'illustrazione Barberini.⁹² Rielaborando il venerando modello – nel caso di Santa Maria in Monte Domini a Marcellina dimostrando il diretto riferimento a San Pietro, per via della Lotta di Giacobbe con l'Angelo, assente in San Paolo⁹³ – furono a quanto pare aggiunti altri elementi: quasi sempre i pesci (V giorno), in alcuni casi gli uccelli (V giorno), meno frequentemente la terra emersa (III giorno) e gli animali terrestri (VI giorno) (Fig. 7): il *titulus* alla base del pannello di Ceri recita: *[P]RIMVM CONSTAT OPVS DOMINI CELVM MARE TELLVS* – l'opera primordiale del Signore consiste di cielo, mare e terra. Tuttavia, non è da escludere che alcuni di questi elementi, o anche tutti, fossero già presenti in San Pietro ed eventualmente anche in San Paolo, in tal caso ammettendo che al tempo della ricognizione Barberini il riquadro fosse evanescente o avesse subito pregresse alterazioni. In ogni caso, sintetizzando un'intera sequenza narrativa in un'unica e ben bilanciata composizione, la formula messa in figura in San Pietro e in San Paolo pare il risultato della rielaborazione di più antiche fonti visuali, nel solco di un processo che si può presumere avviato tempo prima.
- 60 Altrettanto oscuro è il processo di diffusione della variante sintetica dell'*Hexaemeron*, successivamente attestata a partire dal XII secolo e solo in area centro-italica. Peraltro, è ormai chiaro che l'altomedioevo romano non ignorò il modello vaticano: se ne servì il racconto della Genesi in Santa Maria Antiqua (Bordi in questo volume), ma le lacune non consentono alcuna illazione sulla sequenza che precede il Seppellimento di Abele. Difficile è trovare riscontri fuori dall'ambito romano, ma qualcosa si intravede in merito alla narrazione delle vicende di Pietro, già dipinte nel transetto della basilica vaticana: a tale ciclo dovettero ispirarsi le storie



di Pietro del Triclinio neoniano a Ravenna, raffigurate sul lato corto affrontato alla Creazione (*infra*), nonché le storie congiunte di Pietro e Paolo in San Giovanni a Müstair (IX secolo); tuttavia ogni argomentazione si arena nella persistente incertezza cronologica e iconografica relativa ai primitivi cicli apostolici, tanto nella basilica vaticana quanto in quella ostiense.⁹⁴

Il Triclinio neoniano a Ravenna: riflesso di modelli romani?

- 61 Il *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, compilato da Andrea Agnello nel secolo IX, tramanda la descrizione del decoro figurativo del Triclinio voluto dal vescovo Neone (451-468) presso l'episcopio, nelle forme di un'aula dotata di cinque absidi (Fig. 8).⁹⁵ Sui lati lunghi correivano rappresentazioni da un lato del Salmo 148 *Laudate Dominum de coelis* e del *cathaclismo* (il Diluvio universale), dall'altro della Moltiplicazione dei pani e dei pesci:

Historiam psalmi, quam quotidie cantamus, id est, Laudate Dominum de cellis, una cum cathaclismo in pariete, parte ecclesiae, pingere iussit; et in alio pariete, qui super amnem posito, exornari colloribus fecit istoriam domini nostri Yhesu Christi, quando de v. panibus et duobus piscibus tot milia, legimus, homines saciavit.

- 62 Sui lati corti si affrontavano una rappresentazione della Creazione e la *storia Petri apostoli*, entrambe corredate da *tituli* epigrafici in esametri. Qui interessano quelli della «*fabrica mundi*»:

Ex una autem parte frontis inferius triclinei mundi fabricam comptitavit, in qua versus descriptos exámetros cottidie legimus ita:

Principium nitidi prima sub origine mundi, / Cum mare, tellure, celli cum lucida regna / virtus celsa Patris natiq̄ue potentia fecit; / cumque novus sol, luna, dies, aurora micabit [micavit], / et illo astrigerum radiavit lumina



*cellum. / Unus in orbe novo vir terra virginiae factus /
exilivit humo, insons hic corpore, senso [servo]. Iste Dei
meruit vocitari solus imago / namque sui similem hominem
produxit in orben / Supremi Genitoris amor, Dominumque
locavit. / Hunc Sator omnipotens rerum dulcissimus, ipse /
multifluis opibus lungum dictavit in evum. / Isti cuncta
simul sylvarum premia cessit. / Iussit maternum fetus
producere terram. / Huius oves nivee, nitide per gramina
voce, / huius et altecomus sionipes, fulvique leones, / huius
erant passim ramosi in cornua cervi, / pinnatique greges
avium piscesque per undas. / Omnia namque Deus homini
quacunque paravit, / tradidit et verbo pariter servire
coegit. / Hunc tamen in primis monitis celestibus olim /
observare suam legem, et vitalia iussit / precepit vetita ne
mandere poma. / Preceptum spernens, sic perdidit omnia
secum.⁹⁶*

63 Concentriamoci sui primi sette esametri:

Il principio del brillare del mondo alla sua prima origine [proposizione sospesa, forse da intendersi retta da *creò*], quando l'eccelso potere del Padre e la potenza del Figlio creò il mare, la terra, i lucenti regni dei cieli, e quando il nuovo sole, luna, giorno, e aurora si illuminò, da quel lume il cielo portatore di astri si irradiò. Unico nel nuovo mondo l'uomo, creato dalla vergine terra, saltò fuori dal fango, innocente qui dalla servitù del corpo. Questi meritò, solo, di essere definito immagine di Dio.⁹⁷

- 64 I primi cinque versi potrebbero aver accompagnato un'immagine sintetica della Creazione primordiale, ispirata da quella di San Pietro in Vaticano, come suggerito nel 1966 da Adolf Weis.⁹⁸ Non si può però escludere che la messa in figura della Creazione comportasse una sequenza di episodi, di cui sarebbe spia la susseguente creazione dell'uomo «dal fango» (Gen 2,7), secondo un'iconografia che si discosta dal prototipo romano e invece trova analogia nella sequenza Cotton. In ogni caso, dando per buono che il decoro descritto da Agnello risalisse a Neone piuttosto che ad una fase successiva, saremmo in presenza della prima attestazione



visuale della Creazione primordiale dopo quelle di San Pietro e San Paolo fuori le mura, di nuovo in anticipo di alcuni decenni sulle illustrazioni della Genesi Cotton. Tuttavia, tale attestazione extra romana, tutta interna alle dinamiche dell'episcopio ravennate, non sembra aver avuto seguito immediato, e di certo non ebbe seguito seriale.

Prospettive

- 65 Il contributo si chiude con una riflessione aperta. Accettando la cronologia precoce della Genesi dipinta nell'antica San Pietro, sorge spontaneo domandarsi perché la relativa illustrazione dell'*Hexaemeron* non avesse alimentato l'immaginario visuale di Ambrogio, di Paolino e di Prudenzio, testimoni oculari dell'allestimento della basilica vaticana sul finire del secolo IV. Altro quesito obbligato è perché la formula sintetica della Creazione, di potente forza rappresentativa, non abbia trovato seguito nelle successive rielaborazioni del racconto visuale della Creazione, al di fuori del ristretto ambito centro-italico comprensivo delle Bibbie atlantiche. Un'eccezione potrebbe essere il Triclinio neoniano a Ravenna, ma di certo dalla Genesi Cotton e per l'intero medioevo si va in altre direzioni: scorrendo i quasi duecento casi di illustrazioni dell'*Hexaemeron* raccolte nell'ormai 1979 da Johannes Zählten, dal paleocristiano al gotico, emerge la netta prevalenza di sequenze in più riquadri, da quattro a otto, spesso ripetendo il *Creatore-logos* in piedi sul margine della scena.⁹⁹ Quanto ai frontespizi delle Bibbie caroline e ai cicli monumentali del romanico nord-italico, da San Vincenzo a Galliano a San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese passando per San Pietro ad Agliate, San Martino a Carugo e San Vittore a Muralto, l'opera dei sei giorni è semplicemente espunta dal racconto, che si apre con la creazione di Adamo.¹⁰⁰ Ancora una volta, potrebbe essere necessario uno sforzo di riposizionamento storiografico: di là dall'ambito locale, gli indizi fin qui raccolti sembrano




ridimensionare, sin dal V secolo e per l'intero medioevo, il ruolo di modello dei cicli vetero-testamentari delle basiliche apostoliche di Roma, in favore di elaborazioni iconografiche eterogenee, multidirezionali e dettate da dinamiche contestuali.

Fig. 1 – Genesi Cotton (BL, ms Cotton Otho B VI), ambito alessandrino (?), tardo V secolo (?): in alto, la crescita delle piante nel terzo giorno della Creazione, copia al tratto policroma (BNF, ms Fr. 9530, fol. 32r), 1621 o poco dopo; in basso, frammento originale del fol. 3r dopo l'incendio del 1731, con il Creatore che presenta Eva ad Adamo (da Weitzmann – Kessler 1986).





 **Fig. 2 – Roma, Ipogeo di via Dino Compagni (o Catacomba di via Latina), dipinti murali della seconda metà del IV secolo: Cubicolo A, Adamo ed**

Eva attorno all'albero della conoscenza del Bene e del Male (da Ferrua 1960).



Fig. 3 – Roma, Ipogeo di via Dino Compagni (o Catacomba di via Latina), dipinti murali della seconda metà del IV secolo: Cubicolo B, il Creatore rimprovera e caccia dall'Eden Adamo ed Eva (da Ferrua 1960).





Fig. 4 – Riggisberg (Berna), Abegg-Stiftung, telo di lino dipinto con storie della Genesi e dell'Esodo, Egitto (?), seconda metà del IV secolo (?). Dettaglio con la Creazione di Adamo ed Eva (da Toth 2020).





Fig. 5 – Riggisberg (Berna), Abegg-Stiftung, telo di lino dipinto con storie della Genesi e dell’Esodo. Dettaglio con i Progenitori nel Paradiso terrestre (da Toth 2020).





Fig. 6 – Riggisberg (Berna), Abegg-Stiftung, telo di lino dipinto con storie della Genesi e dell'Esodo. Dettaglio con l'Offerta di Caino e Abele (da Toth 2020).





Fig. 7 – La Creazione primordiale secondo Gen 1, nella traduzione visuale sintetica di ambito romano: sopra, schizzo dell’Autore dal primo dei cosiddetti Acquerelli Barberini (BAV, Barb. lat. 4406, fol. 23), che intorno al 1635 rilevarono il ciclo paleocristiano, con stratificazioni medievali, della basilica di San Paolo fuori le mura a Roma; sotto, Ceri (fraz. di Cerveteri, RM), Santa Maria Immacolata, parete destra, primo riquadro del ciclo della Genesi e dell’Esodo, “copia” sintetica di quello di San Pietro in Vaticano, inizio XII secolo (Archivio dell’Autore). Il *titulus* alla base del pannello di Ceri recita: *[P]RIMVM CONSTAT OPVS DOMINI CELVM MARE TELLVS* (l’opera primordiale del Signore consiste di cielo, mare e terra).



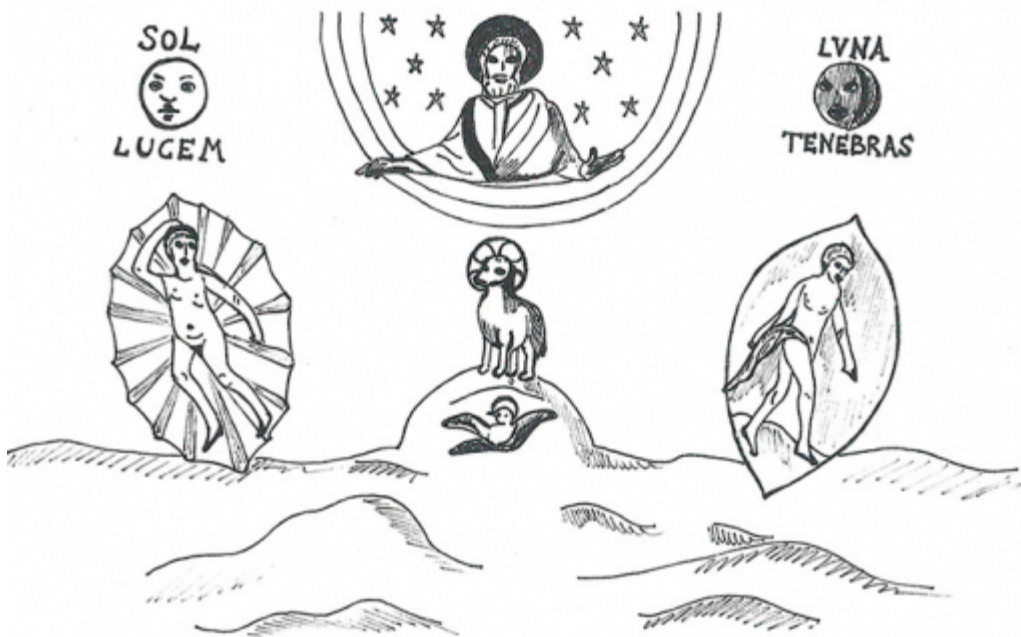
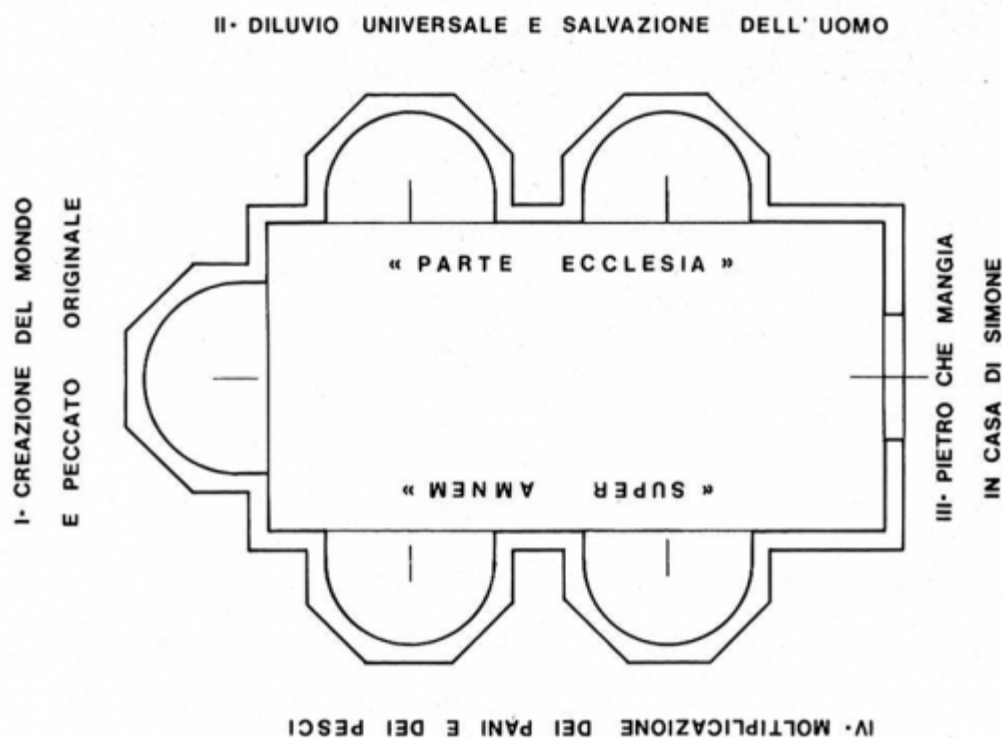


Fig. 8 – Ravenna, Triclinio neoniano, planimetria schematica con temi iconografici, secondo la descrizione di Andrea Agnello (IX secolo) contenuta nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* (da De Angelis d'Ossat 1973).





Bibliographie

Abbreviazioni

CCCM = Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis.

CCSL = Corpus Christianorum Series Latina.

CSEL = Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum.

PL = Patrologiae cursus completus, sive Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum [...] Series latina, 221 vol., Parigi, apud Garnieri fratres et J.P Migne successores, 1844-1864.

Bibliografia primaria

Agostino, *De consensu evangelistarum*, *PL* 34, col. 1041-1230.



Agostino, *De doctrina christiana*, K.D. Daur, J. Martin (a cura di), Turnhout, Brepols, 1962 (CCSL 32).

Ambrose, *De officiis*, I.J. Davidson (a cura di), Oxford, Oxford University Press, 2002 (*Oxford Early Christian Studies*).

Aurelii Prudentii Clementis Carmina, M.P. Cunningham (a cura di), Turnhout, Brepols, 1966 (CCSL 126).

Aurelii Prudentii Clementis Carmina, I. Bergman (a cura di), Vienna-Lipsia, Hoelder-Pichler-Tempsky, 1926 (CSEL 61).

Gregorii Nysseni Sermones, II, G. Heil, J.P. Cavarnos, O. Lendle (a cura di), Leida, Brill, 1990 (*Gregorii Nysseni Opera*, X/I).

Louth – Conti 2003 = A. Louth, M. Conti (a cura di), *Genesi 1-11*, Roma, Città Nuova, 2003 (*La Bibbia commentata dai Padri, Antico Testamento*, 1/1).

LP = L. Duchesne (a cura di), *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, 3 vol., Parigi, E. Thorin, 1886-1892.

Mauskopf Deliyannis 2006 = D. Mauskopf Deliyannis (a cura di), *Agnelli Ravennatis Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, Turnhout, Brepols, 2006 (CCCM 199).

Nilo del Sinai, *Epistulae*, PG 79, col. 56-582.

Paolino di Nola, *I carmi*, A. Ruggiero (a cura di), Napoli-Roma, LER, 1996.

Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani opera, I, *Epistulae*, W. von Hartel (a cura di), Praga-Vienna-Lipsia, F. Tempsky e G. Freytag, 1894 (CSEL 29).



Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani, II, Carmina, W. von Hartel (a cura di), Praga-Vienna-Lipsia, F. Tempsky e G. Freytag, 1894 (CSEL 30).

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

Testi Rasponi 1924 = A. Testi Rasponi, *Codex Pontificalis Ecclesiae Ravennatis, I, Agnelli Liber Pontificalis*, Bologna, Zanichelli, 1924.

Bibliografia secondaria

Andaloro 2006 = M. Andaloro (a cura di), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468*, Milano, 2006 (*La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus*, I).

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

Arbeiter – Korol 2015 = A. Arbeiter, D. Korol (a cura di), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Tubinga-Berlino, 2015.

Bacci 2017 = M. Bacci, *The Mystic Cave. A History of the Nativity Church in Bethlehem*, Brno-Roma, 2017.

Baschet 2014 = J. Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano, 2014 [*L'iconographie médiévale*, Parigi, 2008].

Bisconti 2014 = F. Bisconti, *L'abside piena, l'abside vuota. Arredi e decorazioni al tempo dei Costantinidi*, in G. Bordi et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro, I, I luoghi dell'arte*, Roma, 2014,



p. 229-236.

Bisconti 2020 = F. Bisconti, *Uomini e donne nell'immaginario iconografico paleocristiano. Dall'arte delle catacombe al repertorio figurativo dell'orbis christianus antiquus*, in *Masculum et feminam creavit eos (Gen. 1,27). Paradigmi del maschile e femminile nel cristianesimo antico*, XLVII Incontro di Studiosi dell'Antichità Cristiana (Roma, 9-11 maggio 2019), Firenze, 2020, p. 633-646.

Bordino 2010 = C. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini*, PhD Diss., XXII ciclo, rel. M. Andaloro, Università degli Studi della Tuscia, 2010.

Bordino 2013 = C. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini nella Refutatio ed Eversio di Niceforo di Costantinopoli*, in M. Trizio, A. Rigo, A. Babuin (a cura di), *Vie per Bisanzio, VI Congresso AISB (Venezia, 25-28 novembre 2009)*, Bari, 2013, p. 571-590.

Braconi 2011 = M. Braconi, *Dalle Bibbie miniate all'arte monumentale. A proposito dei cicli della Genesi e dell'Esodo su un arazzo dipinto dell'Abegg-Stiftung*, in *Vetera Christianorum*, 48, 2011, p. 39-62.

Brandenburg 2013 = H. Brandenburg, *San Pietro in Vaticano*, in Id., *Le prime chiese di Roma*, Milano, 2013, p. 92-103.

Brandenburg 2015 = H. Brandenburg, *L'antica basilica vaticana costantiniana di San Pietro*, in H. Brandenburg, A. Ballardini, Ch. Thoenes, *San Pietro. Storia di un monumento*, Milano, 2015, p. 9-33.

Brandenburg 2017 = H. Brandenburg, *Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan in Rom. Anmerkungen zu ihrer*



Chronologie, Architektur und Ausstattung, Ratisbona, 2017.

Brenk 2005 = B. Brenk, *Due nuove creazioni del quinto secolo*. Notitia dignitatum e Vergilius romanus, in Id., *Architettura e immagini del sacro nella tarda Antichità*, Spoleto, 2005, p. 239-248.

Campone 2011 = M.C. Campone, *Il carme XXVII di Paolino*. Ut littera monstret quod manus explicuit, in D. Jacazzi, S. Carillo, P. Petillo (a cura di), *Materia Cimitile. Memoria di segno. Misura di storia, Atti della XX Settimana della cultura scientifica e tecnologica del MIUR (Cimitile, 18-23 ottobre 2010)*, Napoli, 2011, p. 9-18.

Carley 2002 = J. Carley, *Thomas Wakefield, Robert Wakefield and the Cotton Genesis*, in *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 12-3, 2002, p. 246-265.

Cavallo 1994 = G. Cavallo, *Testo e immagine. Una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto, 1994, p. 31-62.

Chazelle 1990 = C.M. Chazelle, *Picture, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles*, in *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 6-2, 1990, p. 138-153.

Croci 2017 = C. Croci, *La questione campana: la prima arte monumentale cristiana tra Napoli, Nola e Capua (secoli IV-VI)*, Roma, 2017.

De Angelis d'Ossat 1973 = G. De Angelis d'Ossat, *Sulla distrutta aula dei «quinque accubita» a Ravenna*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 1973, p. 263-273.



De la Portbarré-Viard 2006 = G.H. De la Portbarré-Viard,

Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28), Leida-Boston, 2006.

De la Portbarré-Viard 2013 = G.H. De la Portbarré-Viard, *Paulin de Nole et Prudence : deux conceptions du rapport entre textes et représentations figurées au début du V^e siècle*, in *Pallas. Revue d'études antiques*, 93, 2013, p. 185-206.

Deichmann 1972 = F.W. Deichmann, *Studi sulla Ravenna scomparsa*, in *Felix Ravenna*, 103/104, 1972, p. 61-112.

Exner 2007 = M. Exner, *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico*, in J. Goll, M. Exner, S. Hirsch, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair, 2007, p. 83-113.

Ferrua 1960 = Ferrua A., *Le pittura della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano, 1960.

Gianandrea 2015 = M. Gianandrea, *Nuove strategie figurative. La decorazione pittorica tardoantica di Santa Sabina all'Aventino a Roma*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. Natura e figura, Atti del convegno internazionale (Parma, 20-25 settembre 2011)*, Milano, 2015, p. 139-152.

Gianandrea 2016 = M. Gianandrea, *Il V secolo: da Innocenzo I (401-417) ad Anastasio II (496-498)*, in M. D'Onofrio (a cura di), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Roma, 2016, p. 73-108.

Giudice 2018 = A. Giudice, *Le Sacre Scritture per immagini. Paolino di Nola e la funzione dell'iconografia*, in A. Giudice, G. Rinaldi (a cura di), *Realia Christianorum 2. La Bibbia e la sua esegesi, Atti del convegno (Napoli 15 aprile 2016)*, Bologna 2018, p. 137-148.



Guidobaldi – Pedone 2011 = F. Guidobaldi, S. Pedone, *Il viraggio delle scelte decorative nei rivestimenti pavimentali e parietali in età costantiniana: dagli antefatti agli esiti*, in *Musiva & Sectilia*, 8, 2011, p. 35-162.

Heijmans 2014 = M. Heijmans, *La topographie chrétienne. Le groupe épiscopal*, in *Topographie chrétienne des cités de la Gaule des origines au milieu du VIII^e siècle*, XVI, *Quarante ans d'enquête (1972-2012)*, I, *Images nouvelles des villes de la Gaule*, Parigi, 2014, p. 291-295.

Kessler 1987 = H.L. Kessler, *The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 265-275 [riedito in Id., *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto, 2002].

Kessler 1989a = H.L. Kessler, *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in M. Andaloro et al. (a cura di), *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano* (Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma, 1989, p. 45-64 [riedito in inglese in H.L. Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, Londra, 1994, e poi in Id., *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto, 2002].

Kessler 1989b = H.L. Kessler, “Caput e speculum omnium ecclesiarum”: *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Latium*, in W. Tronzo (a cura di), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms, and Regional Traditions*, Bologna, 1989 (*Villa Spelman Colloquia*, 1), p. 121-145 [riedito in inglese in H.L. Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, Londra, 1994, e poi in Id., *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto, 2002].



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 e 73-92.

Kessler 2017 = H.L. Kessler, *Contending Cosmogonies in the Creation of the World in St. Paul's Outside the Walls*, in N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi (a cura di), *Survivals, Revivals, Rinascenze*, Roma, 2017, p. 7-19.

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

Koenen 1995 = U. Koenen, *Das «Konstantinskreuz» im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert*, Worms, 1995.

Kötzsche 2004 = L. Kötzsche, *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2004.

Kraeling *et al.* 1979 = C.H. Kraeling *et al.*, *The Synagogue*, Augm. ed., New York, 1979 (*Final Report*, 8).

Lange 1969 = G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg, 1969.

Lehmann 1997 = T. Lehmann, *Martinus und Paulinus in Primuliacum (Gallien). Zu den frühesten nachweisbaren Mönchsbildnissen (um 400) in einem Kirchenkomplex*, in H. Keller, F. Neiske (a cura di), *Vom Kloster zum Klosterverband. Das Werkzeug der Schriftlichkeit*, Monaco, 1997, p. 56-67.

Lehmann 2004 = T. Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica nova in Cimitile/Nola. Studien zu einem zentralen*



Denkmal der Spätantik-frühchristlichen Architektur,
Wiesbaden, 2004.

Lehmann 2010 = T. Lehmann, *Echte und falsche Bilder im frühchristlichen Kirchenbau. Zu den Bildepigrammen von Prudentius und Paulinus Nolanus*, in V. Zimmerl-Panagl, D. Weber (a cura di), *Text und Bild*, Vienna, 2010, p. 99-126.

Liverani 2003 = P. Liverani, *Camerae e coperture delle basiliche paleocristiane*, in H. Geertman (a cura di), *Il Liber Pontificalis e la storia materiale, Atti del colloquio internazionale (Roma, 21-22 febbraio 2002)*, Roma, 2003 (*Papers of the Netherlands Institute in Rome*, 60-61), p. 13-27.

Liverani 2015 = P. Liverani, *Old St. Peter's and the emperor Constans? A debate with G.W. Bowersock*, in *Journal of Roman Archaeology*, 28, 2015, p. 485-504.

Liverani 2017 = P. Liverani, *Costantino il vincitore: a proposito di una recente pubblicazione*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 93, 2017, p. 315-343.

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

Lowden 1999 = J. Lowden, *The Beginnings of Biblical Illustration*, in J. Williams (a cura di), *Imaging the Early Medieval Bible*, Penn State University Park, 1999, p. 8-59.

Lubian 2014 = F. Lubian, *I Tituli historiarum a tema biblico della tarda Antichità latina: Ambrosii Disticha, Prudentii Dittochaeon, Miracula Christi, Rustici Helpidii Tristicha. Introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione e commento*, PhD Diss., Università degli Studi di Macerata, 2014.



Lubian 2017 = F. Lubian, *Disticha sancti Ambrosii: introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione e commento*, Turnhout, 2017.

Lusuardi Siena 2012 = S. Lusuardi Siena, *Quale cattedrale nel 313 d.C.? Nota per una messa a punto del problema del primitivo gruppo episcopale*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza (Milano e Roma, 2012-2013)*, Milano, 2012, p. 29-33.

Marini Clarelli 1995 = M.V. Marini Clarelli, *Genesi*, in *EAM*, VI, Roma, 1995, p. 491-499.

Méhu 2019 = D. Méhu, *La porte et l'autel. Les figures des lieux liminaires de l'église paléochrétienne*, in S. Brodbeck, A.-O. Poilpré (a cura di), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, Parigi, 2019, p. 233-255.

Montanari 1993 = G. Montanari, *Iconologia del ciclo musivo del ravennate Triclinium neonianum*, in *Studi romagnoli*, 44, 1993, p. 207-244 (riedito in Id., *Ravenna: l'iconologia. Saggi di interpretazione culturale e religiosa dei cicli musivi*, Ravenna, 2002, p. 55-85).

Narkiss 2007 = B. Narkiss, *El Pentateuco Ashburnham. La ilustración de códices en la antigüedad tardía. The Ashburnham Pentateuch – Der Ashburnham Pentateuch*, Valencia, 2007.

Novello *et al.* 2012 = M. Novello, M. Salvadori, C. Tiussi, L. Villa, *Aquileia, l'ornato della basilica teodoriana*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza (Milano e Roma, 2012-2013)*, Milano, 2012, p. 101-105.



Paniccia 2019 = C. Paniccia, *I cantieri della Bibbia. Pittura e miniatura. Il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale (secoli XI-XIII)*, Roma, 2019.

Peppard 2016 = M. Peppard, *The World's Oldest Church. Bible, Art and Ritual at Dura-Europos, Syria*, Yale, 2016.

Piazza 2006 = S. Piazza, *I mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza*, in Andaloro 2006, p. 53-86.

Piva 1996 = P. Piva, *Osservazioni sull'evoluzione e la cronologia del gruppo episcopale di Treviri*, in *Les églises doubles et les familles d'églises*, in *Antiquité Tardive*, 4, 1996, p. 84-86.

Quadri 2020 = I. Quadri, *Dipingere all'ombra di prototipi illustri. La narrazione veterotestamentaria nei cicli tipologici di XI e XII secolo in Italia centrale*, in Angheben 2020, p. 143-167.

Reinhard-Felice 1996 = M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum lignum. La porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, Bellinzona, 1996.

Rizzardi 2007 = C. Rizzardi, *Le sale di rappresentanza dell'episcopio di Ravenna nell'ambito dell'edilizia religiosa occidentale ed orientale dal tardoantico all'altomedioevo*, in J.-P. Caillet, M. Sot (a cura di), *L'Audience. Rituels et cadres spatiaux dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Parigi, 2007, p. 221-239.

Romano 2020 = S. Romano, *San Pietro, San Paolo e la narrazione cristiana*, in Angheben 2020, p. 127-141.

Salvadori – Tiussi – Villa 2010 = M. Salvadori, C. Tiussi, L. Villa, *Il sistema di decorazione parietale della basilica tardoantica di Aquileia: nuovi spunti*, Trieste, 2010



(*Antichità altoadriatiche*, 69-1), p. 187-204.

Schiavi 2018 = L.C. Schiavi, *Una data per il romanico lombardo. Il terremoto del 1117 e la ricostruzione della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in A. Calzona, G.M. Cantarella, G. Milanese (a cura di), *Terremoto in Valpadana. 1117, la terra sconquassa e sprofonda*, Verona, 2018, p. 299-320.

Schiavi 2021 = L.C. Schiavi, *Le chevet de Saint-Ambroise de Milan. Nouvelles lectures*, in *Bulletin monumental*, 179, 2021, p. 1-27.

Scirea 2020a = F. Scirea, *La représentation de l'histoire d'Adam et Ève dans les milieux ambrosiens aux XI^e-XII^e siècles*, in Angheben 2020, p. 195-221.

Scirea 2020b = F. Scirea, *Designing a Visual Language in Norman Sicily: the Creation Sequence in the Mosaics of Palermo and Monreale*, in E.A. Winkler, L. Fitzgerald, A. Small (a cura di), *Designing Norman Sicily. Material Culture and Society*, Woodbrige, 2020, p. 184-206.

Spieser 2011 = J.-M. Spieser, *Le décor figuré des édifices ecclesiaux*, in *Antiquité tardive*, 19, 2011, p. 95-108.

Steinmann 1892 = E. Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert*, Lipsia, 1892.

Steen 2001 = O. Steen, *The Iconography of the Sarcophagus in S. Ambrogio. Hope for Salvation through the Word of Christ*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 15, 2001, p. 283-294.

Tikkanen 1888 = J.J. Tikkanen, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia*



Cottoniana, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1, 1888, p. 212-223, 257-267, 348-363 [Id., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsinki, 1889].

Toth 2020 = L.R. Toth, *Painted Textile from Riggisberg – An Old Testament Cycle in the Context of Hellenistic Jewish and Christian Art*, MA Thesis, Central European University, Budapest, 2020.

Tronzo 1986, W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, Penn State University Park-Londra, 1986.

Uspenskij – Losskij = L. Uspenskij, V. Losskij, *Il senso delle icone*, Milano, 2007 [*Le sens des icônes*, Parigi 2003].

Verkerk 2004 = D.H. Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge, 2004.

Viscontini 2006 = M. Viscontini, *I cicli vetero e neo testamentari della navata di San Pietro in Vaticano*, in Andaloro 2006, p. 411-415.

Visonà 2008 = G. Visonà, *I Tituli ambrosiani: un riesame*, in *Contributi di ricerca sulla poesia in Ambrogio, Atti del terzo dies academicus (Milano 26-27 marzo, 2007)*, Milano-Roma, 2008 (*Studia Ambrosiana. Ricerche e studi su Ambrogio e la sua epoca*, 2), p. 51-107.

Weis 1966 = A. Weis, *Der römische Schöpfungszyklus des 5. Jahrhunderts im Triclinium Neons zu Ravenna*, in W.N. Schumacher (a cura di), *Tortulae. Studien zu altchristlichen un byzantinischen Monumenten*, Roma-Friburgo-Vienna, 1966, p. 300-316.



Weitzmann – Kessler 1986 = K. Weitzmann, H.L. Kessler, *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton (NJ), 1986 (*The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, 1).

Weitzmann – Kessler 1990 = K. Weitzmann, H.L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington (DC), 1990.

Zahlten 1979 = J. Zahlten, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stoccarda, 1979.

Zimmermann 2003 = B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden, 2003.

Notes

1. Per una selezione di riflessioni esegetiche dei Padri della Chiesa d'Occidente e d'Oriente sull'opera dei sei giorni: Louth – Conti 2003.
2. Pur con l'eccezionale recente riscoperta di mosaici aniconici lungo i setti della navata: Bacci 2017.
3. Ci si riferisce non solo alla Santa Sofia dedicata nel 360 da Costanzo II, di cui non è chiaro nemmeno l'impianto, ma anche alla nebulosa situazione precedente.
4. La consistenza e l'iconografia del decoro dipinto della *Basilica Salvatoris* restano un punto di domanda, nonostante il coraggioso tentativo di rilettura dei dati in Paniccia 2019, p. 19-48.
5. La complicatissima vicenda paleocristiana dell'*Insula Episcopalis* di Napoli continua ad essere oggetto di attenzione. Di recente: Croci 2017, p. 25-117. Alla ricerca di tracce di decoro figurativo paleocristiano servirebbero coraggiosi sondaggi sotto il rivestimento barocco di Santa Restituta.



6. Sulla consistenza del complesso episcopale pre-ambrosiano resta la

massima incertezza: Lusuardi Siena 2012.

7. Per avere una misera testimonianza del decoro dipinto del gruppo episcopale paleocristiano di Treviri bisogna attendere la metà del secolo VI e il vescovo Nicezio, che commissionò un decoro a finto marmo per le pareti della basilica nord-est, intitolata a San Pietro: Heijmans 1986, p. 295. Per una sintesi ragionata della complicata stratificazione del gruppo episcopale: Piva 1996.

8. Kessler 2014, p. 9-10.

9. Lowden 1999, p. 16-18; Zimmerman 2003. Oggi sussistono 24 fol. e 48 miniature su un totale presumibile di 96 fol., di formato 325 × 265 mm circa. La corrente attribuzione ad ambito siro-palestinese di VI secolo resta un'ipotesi, pur plausibile.

10. Lowden 1999, p. 45-48; Verkerk 2004; Narkiss 2007. Oggi sussistono 142 fol. sui 208 attestati prima del 1842 e sui presumibili 250 dell'intero volume, di formato 375 × 310 mm. Le miniature sono 18 più frontespizio, su un totale presunto di 69 (37 per la Genesi).

11. Weitzmann – Kessler 1986, p. 17: «Cotton Genesis appears to be one copy of an earlier archetype, other reflections of which were also made and circulated».

12. Weitzmann – Kessler 1986, p. 26-29.

13. Così propone Weitzmann – Kessler 1986, p. 31-34; Lowden 1999, p. 13-16, è più prudente.

14. Un tentativo di facsimile fu avviato nel 1621 da Daniel Rabel per l'antiquario parigino Nicholas-Claude Fabri de Peiresc, ma è oggi testimoniato da tre pagine di parziali trascrizioni e da due disegni policromi (BNF, ms Fr. 9530, fol. 31-32). Nel 1743 l'antiquario George Vertue rese note tavole ad acquerello dei frammenti superstiti dopo l'incendio, da cui furono tratte incisioni pubblicate nel 1747. Weitzmann – Kessler 1986, p. 3, fig. 1-2, 16; p. 6, fig. 3-4.

15. Weitzmann – Kessler 1986, p. 17: «To interpret features of the ruined Cotton Genesis miniatures, to complete the fragmentary compositions, and to reconstruct the lost pages, the cycles related to Cotton Genesis were considered. These cycles may be classified in three groups. The first comprises the mosaics of San Marco, the Vienna *Histoire universelle*, and the Vienna catena manuscript [...] The secondary monuments include the *Maximianus Cathedra*, Carolingian



Bibles, Salerno *Antependium*, and the Millstatt Genesis [...]. The third group consists of cycles in various media that depend ultimately on the Cotton Genesis archetype but that [...] cannot be completely trusted as authentic reflections of the archetypal cycle. It includes the Coptic Textiles [...] the so-called Caedmonian Paraphrase, the Aelfric Paraphrase, and the Egerton Genesis, the *Hortus Deliciarum*, [...] the Velislaus Bible and the Rovigo Bible.»

16. Kessler 2014, p. 9-10.

17. Lowden 1992. Si può dunque rimettere in discussione la seguente affermazione (Weitzmann – Kessler 1986, p. 17): «Both historical circumstances and patterns of variations leave little doubt that one or more Genesis manuscripts illustrated in a manner nearly identical to Cotton Genesis existed during the Early Christian period and circulated in Western Europe even before the Cotton manuscript itself was made». Peraltro, gli stessi autori (p. 28) ammettono che «Strangely, the impact of the Cotton Genesis imagery in the Greek East was sporadic and not very important.»

18. Brenk 2005.

19. Limitatamente all'Antico Testamento: le Genesi Cotton e di Vienna; il Pentateuco Ashburnham; l'Itala Quedlinburg (Berlin, Staatsbibliothek, ms Theol. lat. fol. 485; restano 5 fol. con illustrazioni tratte dai Libri dei Re della *Vetus latina*, paradossalmente non nella variante *Itala*), la Bibbia siriana di Parigi (BNF, ms Syr. 341, già con l'intera Bibbia in un solo volume, ma con perdita della Genesi, dei Libri dei Re, dei Salmi e dei Vangeli).

20. Agostino, *De doctrina christiana*, 2.1-25, *CCSL* 32, Daur, Martin (a cura di), p. 32-61. Cfr. Chazelle 1990, p. 145-146.

21. San Nilo, *Epistolae*, PG 79, col. 577 (traduzione da Uspenskij – Losskij 2007, p. 53): «Permetti che la mano del pittore riempi la chiesa di rappresentazioni dell'Antico e del Nuovo Testamento affinché gli illetterati che non possono leggere le Divine Scritture, guardando i dipinti, si ricordino delle azioni di coloro che hanno servito Dio con onestà [...].» Cfr. Chazelle 1990, p. 144-145; Lowden 1999, p. 56.

22. Per il dibattito sulla posizione di Gregorio Magno nei confronti delle immagini bibliche esposte: Duggan 1989; Chazelle 1990; Cavallo 1994.



23. Ad esempio, Romano 2020, p. 128: «[...] nessuno degli studi a me noti ha potuto finora stabilire con sufficiente credibilità la precedenza

dell'illustrazione libraria cristiana nei confronti della decorazione degli edifici di culto della nuova religione ormai 'pubblica'.»

24. Kessler 2014 e 2020.

25. Weitzmann – Kessler 1986, p. 6.

26. Carley 2002, p. 252-253.

27. Carley 2002, p. 262-264; Kessler 2014, p. 76.

28. Sulla Sinagoga di Dura Europos gli studi di base restano Kraeling 1979 e Weitzmann – Kessler 1990; sulla *Domus ecclesiae*, da ultimo: Peppard 2016.

29. Spieser 2011, p. 96; Proverbio 2016, p. 101.

30. PG 46, col. 737D-740A (738D-739A). Edizione critica del testo greco: Gregorii Nysseni, *De Sancto Theodoro*, J.P. Cavaros (a cura di), p. 61-71. Traduzione italiana e commento del passo: Stella 2021, p. 23-24. Cfr. Lange 1969, p. 32-33; Cavallo 1994, p. 40.

31. Passo tradotto dall'originale in greco, poiché la resa latina *linguarum interpretationes* è fuorviante. Ringrazio in proposito Rossana Guglielmetti.

32. Bordino 2010, n. 133, p. 97-100; Bordino 2013, p. 576-577.

33. Giovanni Crisostomo, *Frammento di Omelia sulla Prima Domenica dopo Pasqua* (Bordino 2010, nn. 134-135, p. 100-101): «Come infatti per gli altri martiri è dato spesso di vedere le passioni rappresentate in pittura, e la parete racconta le lotte del martire, e le mani del pittore accompagnano il ricordo della virtù, così anche qui». Cirillo di Alessandria, *Sermo in martyrem*: «Di nuovo risplendono i segni del coraggio dei martiri; ho visto infatti dipinta su una parete una fanciulla mentre resiste nella lotta, e non ho potuto contemplare quello spettacolo senza piangere; questo ha fatto scaturire in me la pittura murale, mostrando attraverso i colori il valore della martire».

34. Salvadori – Tiussi – Villa 2010; Proverbio 2016, p. 102.

35. Salvadori – Tiussi – Villa 2010, fig. 6. Anche Novello *et al.* 2012.

36. Sui *Disticha ambrosiani*, la loro storia e il dibattito critico, di recente e con argomentazioni convincenti: Visonà 2008; Lubian 2017.



37. Sull'argomento: Lubian 2014, e 2017, p. 22-32.
38. Visonà 2008, p. 51-52; Lubian 2017, p. 6-13, 31-35.
39. Per una lucida disamina dell'intricatissima vicenda costruttiva della basilica, con inedite proposte: Schiavi 2018 e 2021.
40. Lubian 2017, p. 35-38.
41. Rispettivamente: Piazza 2006; Arbeiter – Korol 2015.
42. Seguono i *Disticha*, da Lubian 2017, p. 104-106:
- I) *Maiestate sua rutilans Sapientia vibrat / discipulisque Deum, si possint cernere, monstrat.*
- II) *Aspice Iohannem recubantem in pectore Christi / unde Deum Verbum assumpsit pietate fateri.*
- III) *Angelus affatur Mariam, quae, parca loquendi, / ora verecundo soluit suffusa rubore.*
- IV) *Praestolatur ovans sponsam de gentibus Isac: / ecce Rebecca venit sublimi vecta camelo.*
- V) *Iacob fraude bona, patri dum suggerit escas, / praeripit eulogiam, per dulcia frustra lucratus.*
- VI) *Ecce feri norunt sanctis deferre leones / atque famem cohibere metu, vatemque vereri.*
- VII) *Ioseph manipulus Christi crux, stellaque Christus, / quem sol, luna Deum caeli stellae quoque adorant.*
- VIII) *Ficta quid. Iacob natis, sed vera loquutus, / bestia germano quod sit mens invida fratri.*
- IX) *Praelati invidia fratrum quoque pectora movit: / servitioque datus patrio dilectus amore.*
- X) *Nil status inferior praeclaris moribus obstat: deformem dominae condemnat servus amorem.*
- XI) *Aetherium spectare polum patriarcha iubetur, / stellarumque modo subolem sperare micantem.*
- XII) *Offert progeniem sanctis altaribus Habran: / Patris ei est pietas, caro non parcere nato.*
- XIII) *Hospitio largus Christum quoque suscipit Habran, / Sarra pudore latens, fida pietate ministrat.*
- XIV) *Pascit oves Iacob varias. Vos discite, vates, / diverso populos virtutum adsuescere cultu.*
- XV) *Zacheus in ramo est, rapti iam prodigus auri; / feminaque immundum miratur stare cruorem.*
- XVI) *Disparibus victum populis praenuntiat unum / Isaias vates, socians armenta leoni.*



XVII) *Hic est Hieremias, sacratus matris in alvo, / Hostia cui Dominus specie monstrabitur agni.*

XVIII) *Helias ascendit equos currusque volantes, / raptus in aetheriam, meritis caelestibus, aulam.*

XIX) *Arca Noe nostri typus est, et Spiritus ales / qui pacem populis ramo praetendit olivae.*

XX) *Pendet Abessalon astrictus in arbore guttur, / ne caelum patricida ferus macularet humumque.*

XXI) *Excipit innocuo uiuentem belua morsu / Cetus et ad terras Ionam grauis adtulit aluo.*

43. Tale confronto è segnalato da ultimo in Lubian 2017, p. 223. Vero è che mancano fra i *Disticha* gli altri episodi del sarcofago: Peccato originale, Consegna della Legge a Mosè, Tre ebrei nella fornace, Natività e Adorazione dei Magi. Per una lettura convincente del sarcofago di Stilicone: Steen 2001.

44. Come all'incirca proposto, da ultimo, in Lubian 2017, p. 42-43.

45. Reinhard-Felice 1996, ma urge uno studio monografico aggiornato.

46. Assalonne è ritratto pendente dalla quercia nella volta del cubicolo B dell'Ipogeo di via Dino Compagni: Ferrua 1960, p. 48, tav. XVII. Per il riquadro di Müstair: Exner 2007, p. 92-94, dove lo spazio accordato a Davide ed Assalonne è ricondotto, sulla scia di altri studi, alla faida della famiglia di Ludovico il Pio.

47. Ambrogio, *De officiis ministrorum*, 2, 21, 111, Davidson (a cura di), p. 773.

48. Di recente, con ipotesi di lavoro e proposte interpretative: Lehmann 1997, 2004 e 2010; De la Portbarré-Viard 2006 e 2013; Croci 2017, p. 135-177; Giudice 2018; Méhu 2019, p. 237-247.

49. *Carme XXVIII*, v. 167-176, *CSEL* 30, Hartel (a cura di), p. 298-299. Traduzione da Ruggiero 1990.

50. *Carme XXVII*, v. 511-531 e 580-589, *CSEL* 30, Hartel (a cura di), p. 285-288. Traduzione da Ruggiero 1990.

51. *Epistula* 32, §12, ll. 11-12, *CSEL* 29, Hartel (a cura di), p. 287: *Totum vero extra concham basilicae spatium alto et lacunato culmine geminis utrimque porticibus dilatatur; Epistula* 13, §13, ll. 23-24 (p. 94): [...] *vel qua sub eadem mole tectorum geminis utrimque porticibus latera diffundit [basilica]*. De la Portbarré-Viard 2006, p. 134-137; Lubian



2014, p. 6-8; Croci 2017, p. 160-161.

52. *Carme XXVII*, v. 596-598 e 607-635, *CSEL* 30, Hartel (a cura di), p. 288-290. Traduzione da Ruggiero 1990.

53. A tale conclusione giunse già Steinmann 1892, p. 14-15.

54. Lehmann 2004, p. 210-215.

55. *Epistula* 30, § 2, *CSEL* 29, Hartel (a cura di), p. 262-263. Lehmann 1997, p. 59-60. De la Portbarré-Viard ha dapprima messo in dubbio il riferimento ad una scena adamitica (2006, p. 328-330), poi si è ricreduta (2013, p. 194).

56. Korol 1987, *passim*; Croci 2017, p. 166-168.

57. *Carme XXVII*, v. 542-544, *CSEL* 30, Hartel (a cura di), p. 286. Trad. da Ruggiero 1990.

58. Agostino intorno al 400 rimproverava *qui Christum et apostolos eius non in sanctis codicibus sed in pictis parietibus quaesierunt*. Agostino, *De consensu evangelistarum*, 1, X, *PL* 34, col. 1049.

59. Croci 2017, p. 163-164, legge invece nelle parole di Paolino un argomento contro la datazione entro il IV secolo del ciclo dipinto di San Pietro in Vaticano, tornando all'ipotesi della «circolazione di manoscritti illustrati dei due Testamenti».

60. Il *post quem* è suggerito dal fatto che il *Dittochaeon* non compare nella *Praefatio* alla raccolta di *carmina* curata fra 404 e 405 dallo stesso Prudenzio: Lubian 2014, p. 164.

61. Per testo, traduzione e commento dell'intero componimento si rinvia alla tesi di dottorato di Francesco Lubian (2014, Open Access). Edizioni di riferimento: *CSEL* 61, I. Bergman (a cura di); *CCSL* 126, M.P. Cunningham (a cura di).

62. Per un riepilogo storiografico: Lubian 2014, p. 184-190.

63. Al proposito si può ricordare il lungo *titulus* della rappresentazione absidale della *Basilica nova* di Cimitile, trascritto dallo stesso Paolino: *Epistula* 32, § 10, *CSEL* 29, Hartel (a cura di), p. 286. De la Portbarré-Viard 2006, p. 102; Croci 2017, p. 145-146.



64. Qui e per i *tituli* successivi, traduzione da Lubian 2014.

65. Baschet 2014, p. 69-75.

66. *Hic pretiosa Magi sub virginis ubere Christo / Dona ferunt puero mhyrraeque et turis et auri; / Miratur genetrix tot casti ventris honores / Seque deum genuisse, hominem, regem quoque summum.*
Lubian 2014, p. 340-345.

67. Ambrogio, *Lettere*, 1,21. Massimo di Torino, *Sermoni*, 64,2. Louth – Conti 2003, p. 192-193.

68. Se ne trova testimonianza negli inni IX-XI-XII del *Peristephanon*:
Lubian 2014, p. 165.

69. Ferrua 1960 costituisce l'*Editio princeps* del complesso monumentale e delle sue pitture.

70. Marini Clarelli 1994. Sull'iconografia del cubicolo B, da ultimo:
Bisconti 2020, p. 637-640.

71. Proverbio 2016, p. 239-243.

72. Ferrua 1960, tav. XXIX.

73. Il manufatto, comparso sul mercato antiquario nel 1989, senza indicazioni di provenienza, fatica ad essere inquadrato. Il telo di lino dipinto a tempera misura 436x146 cm e fu pensato per la sospensione, come testimoniano i rinforzi perimetrali e gli occhielli di ancoraggio; resta tuttavia difficile ipotizzarne il contesto di esposizione, così come la datazione: l'analisi al radiocarbonio effettuata nel 2002 indicherebbe al 96,7% il lasso temporale 129-349 d.C., mentre l'analisi stilistico-iconografica ha suggerito cronologie fra la seconda metà del IV secolo e la prima metà del V, localizzando la bottega in Egitto. Cfr. Kötzsche 2004; Braconi 2011 (ma con argomentazioni ancora basate su presunti «archetipi» miniati); Toth 2020.

74. Ferrua 1960, tav. XXVII; Proverbio 2016, p. 235-238.

75. Bisconti 2020, p. 638.

76. Le ragioni della committenza leonina sono sintetizzate e ribadite in
Visconti 2006.

77. Andaloro 2006, p. 416.



78. *Placidiae pia mens operis decus homine paterni / gaudet pontificis studio splendere Leonis* (l'animo pio di Placidia gode che per la cura di

papa Leone risplenda l'opera di suo padre). Tale iscrizione, trädita in copia e di ignota provenienza, è stata apposta sull'arco durante la ricostruzione di XIX secolo.

79. Per il confronto e il commento delle tre varianti testuali: Liverani 2003, p. 17-18.

80. *Et ipse (Leo I) fecit ecclesias, quas in musivo et diversis historiis seu imaginibus pingens decoravit. Magis autem in basilica beati Pauli apostoli, arcum ibid. facies et musivo dipingens.*

81. Gianandrea 2016.

82. Kessler 1987.

83. Si prenda ad esempio l'*Epistula ad Olimpiodorum praefectum* di Nilo del Sinai, morto intorno al 430 (Bordino 2010, II, n. 150, p. 108-109): «Mi scrivi chiedendo se sia la cosa più opportuna per te, che hai intenzione di costruire un grandissimo tempio in onore dei santi martiri e di Cristo [...] porre in esso delle immagini, riempiendo le pareti del santuario con figure di animali di ogni genere [...] è proprio invece di un animo forte e virile raffigurare nel santuario, nella parte orientale del santissimo recinto, una sola e unica croce [...] e riempire invece il tempio dei santi, su entrambe le pareti, con storie del Vecchio e del Nuovo Testamento [...]». Nulla nelle parole di Nilo lascia presumere che la pratica di dipingere storie bibliche nella navata centrale fosse una novità.

84. Liverani 2003, 2015 e 2017.

85. Bisconti 2014.

86. Brandenburg 2013, in part. p. 94-95; Brandenburg 2015, *passim*; Brandenburg 2017, in part. p. 9-16, 26, 95-101.

87. Guidobaldi – Pedone 2014, in particolare p. 107-108.

88. Kessler 1989a, p. 45; Spieser 2011, p. 105-106, proponendo «les années 360»; Gianandrea 2015, p. 146; Gianandrea 2016, p. 86-93.

89. Proverbio 2016, p. 107-108.

90. Weitzmann – Kessler 1986, p. 27: «Despite the difficulties involved in interpreting the evidence, little doubt can remain that the Roman frescoes belong to the Cotton Genesis tradition [...] As did the mosaicists of San Marco later, the Roman fresco painters also modified the manuscript model to accomodate the cycle to the walls of a church. They



conflate the hexaemeron to a single composition [...] Its presence in the two Roman apostolic churches contributed to the enormous popularity of Cotton Genesis imagery in Italy and Western Europe.»

91. Kessler 1989b, p. 127-128; Koenen 1995.
92. Sulla questione, da ultimi: Kessler 2017; Quadri 2020, p. 162-166.
93. Kessler 1989a, p. 55. Quattrocchi in questo volume.
94. Stato degli studi in Proverbio 2016, p. 85-88, 95-99.
95. Tale testimonianza ha ripetutamente attirato l'attenzione degli studi, fra cui: Weis 1966; Deichmann 1972, p. 98-101; De Angelis d'Ossat 1973, p. 266-268; Montanari 1993; Rizzardi 2007, p. 229-231; Lubian in questo volume.
96. *LPERav*, 18, 29. Testi Rasponi 1924, p. 78-79; Mauskopf Deliyannis 2006, p. 175-176.
97. Traduzione letterale suggerita da Rossana Guglielmetti, che ringrazio.
98. Si tratta dello studio più puntuale sui *tituli* in questione, rivelandosi però troppo ottimista circa la possibilità di restituire il decoro figurativo.
99. Zahlten 1979; Scirea 2020b, p. 191-194.
100. Sintesi della questione in Scirea 2020a.

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**L'Antico Testamento, materia malleabile da ri-leggere e ri-scrivere, «in figura» 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. *I primordi del racconto visuale della creazione* 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/50245>>. ISBN : 9782728315727. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.efr.50245>.

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

