

RIASSUNTI

Fabio SCIREA, *L'antico Testamento, materia malleabile da ri-leggere e ri-scrivere, «in figura»*, p. 5-28.

The Old Testament re-reading is a founding element of Christianity, which from the beginnings has been involved in reinterpreting the former in the light of the latter, overturning the meaning of the text by reason of a new function. When, where and how the construction of a Christian visual imagery began will remain a matter of debate. An equally debated question concerns the time, the places, and the manner of the transition from the representation of individual biblical episodes to the unfolding of narrative sequences relating to both Old and New Testament events. It is no less important to investigate the process of reworking biblical iconography during the Middle Ages, as well as the meanings that facts and characters from the Old Testament take on from time to time. The book approaches the subject through thematic insights, thanks to the contribution of art historians and philologists sharing contextual and interdisciplinary methodologies. This introduction is an invitation to read and understand the essays in the volume, and by proposing further considerations and emblematic contexts it tries to draw a line of interpretation – one of many possible – on use of the Old Testament as a malleable material, to be re-read and re-written in visual form, in the ongoing process of reworking Christian iconography.

La ri-lettura dell'Antico Testamento costituisce un elemento fondante del Cristianesimo, impegnato sin dai primordi nella reinterpretazione del *prima* alla luce del *poi*, ribaltando la lettera del testo in ragione di una nuova funzione. Quando, dove e come prese avvio la costruzione di un immaginario visuale cristiano resterà materia di dibattito. Una questione ugualmente dibattuta riguarda tempi, luoghi e modi della transizione dalla rappresentazione di singoli episodi biblici al dispiegamento di sequenze storico-narrative, dell'Antico come del Nuovo Testamento. Non meno importante è indagare il processo di rilavorazione dell'iconografia biblica nel corso del medioevo, e i significati che di volta in volta assumono fatti e personaggi dell'Antico Testamento. Il volume affronta tale materia mediante affondi tematici, grazie al contributo di storici dell'arte e filologi che condividono un approccio contestuale e metodologie multidisciplinari. Le seguenti considerazioni costituiscono un invito alla lettura e alla comprensione dei saggi del volume, ma ragionando su ulteriori contesti esemplari prova a tracciare una linea interpretativa – tra le tante possibili – sull'uso dell'Antico Testamento quale materia malleabile, da ri-leggere e ri-scrivere in «figura» nell'incessante processo di rielaborazione dell'iconografia cristiana.

Fabio SCIREA, *I primordi del racconto visuale della Creazione*, p. 31-70.

This contribution investigates the written and material sources relating to the beginnings of the iconography of Creation, reaching the unexpected conclusion that in the early Christian period the visual account of Creation was of marginal interest. A notable exception is the painted cycle of St. Peter's in the Vatican, the influence of which, however, seems to have been limited to the central-Italic Middle Ages. Later, as witnesses to the visual account of Creation we find two manuscripts from the late fifth or early sixth century: the Cotton Genesis and the Vienna Genesis. Consequently, «archetypes» have long been sought in book illustration. A review of the data strongly suggests a shift in perspective: the monumental cycles, whose early diffusion is testified by the written sources, must have inspired the development of biblical book illustrations. First, four narrative cycles are reconsidered, testified by written sources and

referable to the authority of Gregory of Nyssa, Ambrose, Paulinus of Nola, and Prudentius (late fourth, early fifth century). Then, the iconography of Creation in the Via Latina Catacomb, in Old St Peter's, and in the Neon *triclinium* in Ravenna is put into perspective.

Il contributo indaga le fonti scritte e materiali relative ai primordi dell'iconografia della Creazione, giungendo all'inaspettata conclusione che in età paleocristiana il racconto visuale della Creazione sortì un interesse marginale. Notevole eccezione fu il ciclo dipinto dell'antica San Pietro in Vaticano, la cui influenza però sembra essersi limitata all'ambito centro-italico. Più tardi, quali testimoni del racconto visuale della Creazione troviamo due manoscritti databili fra tardo V secolo e inizio VI: la Genesi Cotton e la Genesi di Vienna. Di conseguenza, gli «archetipi» sono stati a lungo cercati nell'illustrazione libraria. La revisione dei dati a disposizione suggerisce un netto cambio di prospettiva: i cicli monumentali, la cui precoce diffusione è testimoniata dalle fonti scritte, devono avere ispirato lo sviluppo dell'illustrazione biblica libraria, non il contrario. Il contributo riconsidera quattro cicli narrativi, ora testimoniati dalle fonti scritte e riferibili all'autorità di Gregorio di Nissa, Ambrogio, Paolino di Nola e Prudenzio (tardo IV secolo-inizio V); poi, mette in prospettiva l'iconografia della Creazione nei dipinti dell'Ipogeo di via Dino Compagni e di San Pietro in Vaticano, nonché nel decoro del Triclinio neoniano a Ravenna.

Anna V. POZHIDAIEVA, *Participes lucis aeternae : à propos des personnages secondaires dans l'icographie du Premier jour de la Création*, p. 71-92.

Western Christian iconography of the Creation in the eleventh-thirteenth centuries offers many opportunities for following the logic of the interaction of several early Christian traditions within one composition and at the level of its individual details. In the case of the connection of Roman-style artifacts (frescoes and miniatures from Rome and Latium) with the early tradition concerning the Lord Cotton Genesis and the Venice San Marco's nartex mosaics, one can trace the process of "emancipating" a separate element and its transferring it into an alien context thus giving it a new implication. That applies to the pictures of angels standing before the Creator, which are replacing or duplicating the personifications of Light and Darkness in the miniatures of Roman Atlantic Bibles. Thanks to the recent discovery of the ninth-century Lombard school frescoes in the Crypt of the Fall near Matera, it can be assumed that by that time the day personifications in the composition could act as the personification of Light in the scene of the First Day of Creation. This gives the opportunity to find an iconographic explanation of the appearance in the next century of the orant angels in the Creation of Adam in the miniatures of Tours Bibles, and prompts the iconographic connection of various poses and gestures of angels standing before the Creator in the miniatures of the Creation in Atlantic Bibles with the personification of the Creation in the early prothograph of San Marco mosaics.

L'iconographie de la Création de l'Occident médiéval en XI^e-XIII^e siècles nous donne plusieurs possibilités de suivre les étapes de l'interaction entre de différentes traditions iconographiques paléochrétiennes au niveau de la composition entière ainsi qu'au niveau des détails. L'interférence du « type romain » (dans la peinture murale et dans l'enluminure de Rome et du Latium) avec la tradition paléochrétienne liée avec la tradition de la Genèse de Lord Cotton et les mosaïques du nartex de Saint-Marc à Venise peut nous fournir des exemples de l'émancipation iconographique de différents éléments ou même des personnages secondaires tels que les figures ailées, et de leur transposition dans d'autres contextes iconographiques accompagnée du changement de sens. Ainsi, dans les miniatures des « Bibles atlantiques », les anges devant le Créateur ont remplacé ou doublé les personnifications de la Lumière et des Ténèbres du « type romain » paléochrétien. Grâce à la découverte récente des fresques de la tradition langobarde dans la « Crypte du péché originel » près de Matera nous observons le processus inverse, qui nous peut expliquer la présence de l'ange-orant dans certaines scènes de Création dans les Bibles de Tours.

MAURO DELLA VALLE, *Storie di Mosè fra Roma e Bisanzio (secoli IV-VI)*, p. 93-106.

The paper deals with the beginnings of the cycle of the Patriarch Moses in Early Christian art, particularly in Rome: catacombs, doors of Santa Sabina, Santa Maria Maggiore. From the wonderful iconography of Moses in front of the Burning Bush that we can see in the *cubiculum* C of the Ipogeo di via Dino Compagni (Via Latina Catacomb), we can see in the fifth century other iconographic variants of the scene, but, at the end of the period, in the sixth century, at Ravenna and Sinai we can see again the oldest one, known from the catacombs, which seems to have prevailed.

Il contributo indaga le testimonianze del ciclo del patriarca Mose nell'arte paleocristiana, particolarmente a Roma: nelle catacombe, nel portale di Santa Sabina, in Santa Maria Maggiore. Partendo dalla meravigliosa iconografia di Mosè di fronte al rovetto ardente, che possiamo osservare nel cubicolo C dell'Ipogeo di via Dino Compagni (o Catacomba di via Latina), nel V secolo si sviluppano varianti della scena, salvo tornare nel VI secolo, a Ravenna e in Santa Caterina al Monte Sinai, alla precedente versione conosciuta tramite le catacombe, che sembra poi prevalere.

FRANCESCO LUBIAN, *Il ruolo delle tipologie veterotestamentarie nei Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui di Rustico Elpidio*, p. 107-124.

This paper aims at investigating the role of biblical typology in the organization of Rusticus Helpidius' *Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui*, a collection of twenty-four hexametric tristichs dedicated to Old- and New Testament episodes, perhaps conceived to accompany a figurative cycle in a Ravennate church at the end of the fifth or beginning of the sixth c. A.D. Differently from what happens in the other branch of the tradition, which goes back to Alcuin's lost *codex Bertinianus*, in the *editio princeps* (1564) the first eight couples of *tituli* present a distinctly figural disposition, associating an Old Testament type with its fulfilment in the New Testament. The defense of the succession transmitted by the *editio princeps*, which would already preannounce an Early Medieval kind of iconographic syntax, is followed by a renewed exegetical and iconographic investigation of the biblical typologies employed by Helpidius, which allows to shed new light on the macrotextual organization of the *Tristicha*; the closing remarks are dedicated to the much-disputed theme of the *tituli's* relationship with contemporary iconography.

Il presente contributo si propone di indagare il ruolo delle tipologie veterotestamentarie nell'organizzazione dei *Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui* di Rustico Elpidio, una raccolta di ventiquattro tristici esametrici dedicati a episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, forse concepita per accompagnare un ciclo figurativo nella Ravenna di fine V o inizio del VI sec. d.C. Nell'*editio princeps* (1564), a differenza che nell'altro ramo della tradizione rimontante al perduto *codex Bertinianus* di Alcuino, le prime otto coppie di *tituli* presentano una disposizione nettamente figurale, associando ciascuna un tipo veterotestamentario con il suo completamento nel Nuovo Testamento. Alla difesa della successione tradata dall'*editio princeps*, che preluderebbe già a una sintassi iconografica di tipo altomedievale, fa seguito una rinnovata indagine esegetica e iconografica delle tipologie bibliche utilizzate da Elpidio, che consente di gettare nuova luce sull'organizzazione macrotestuale della raccolta; chiudono il contributo alcune riflessioni sul tema assai dibattuto del rapporto dei *Tristicha* con l'iconografia coeva.

GIULIA BORDI, *In parte virorum e in parte mulierum. Personaggi e scene dell'Antico Testamento in Santa Maria Antiqua a Roma*, p. 127-158.

Many Old Testament characters populate the walls of Santa Maria Antiqua, creating a hypertextual dialogue with New Testament figures and stories painted in the same church. *In parte mulierum*, at the time of John VII (705-707), the Old Testament scenes descend from the upper walls of the nave, creating an extraordinary and unique fusion of liturgical furnishing

and murals. The reconstruction of an unpublished cycle entirely dedicated to Judith, heroine of the Deuterocanonical book, on the western side of the lower choir is shown here for the first time. In the left aisle, *in parte virorum*, around the middle of the eighth century, a cycle is painted with stories from Genesis combined with depictions of strong political and dogmatic significance. A new interpretation of the scenes in these paintings, some of which were probably inspired by the Old Testament cycle of the Old St. Peter's, is now proposed, together with a new hypothesis of its original extent and dating it to the years of the pontificate of Stephen II (752-757).

Numerosi personaggi dell'Antico Testamento popolano i muri di Santa Maria Antiqua, creando un dialogo ipertestuale con le figure e le storie del Nuovo Testamento, dipinte sulle medesime pareti. *In parte mulierum*, al tempo di Giovanni VII (705-707), le scene dell'Antico Testamento "scendono" dai muri della navata, creando un'unica e straordinaria fusione di arredo liturgico e pittura. Si restituisce qui per la prima volta l'inedito ciclo interamente dedicato a Giuditta, eroina dell'omonimo libro deuterocanonico, sul lato occidentale del basso coro. *In parte virorum*, attorno alla metà dell'VIII secolo, fu dipinto un ciclo della prima parte della Genesi, sopra una rappresentazione di forte significato politico e dogmatico. Di tali pitture si propone una nuova interpretazione, rilevando la dipendenza delle storie della Genesi dal modello di San Pietro in Vaticano, ipotizzando l'originaria estensione del ciclo e proponendo una cronologia che coincide con il pontificato di Stefano II (752-757).

Marcello MIGNOZZI, *Episodi dell'Antico Testamento nella pittura di Puglia e Lucania tra IX e X secolo: riletture, nuove proposte e alcuni spunti di riflessione*, p. 159-200.

The painting of Puglia and Basilicata in the early Middle Ages enumerates a few but valid surviving testimonies. Among the most significant must certainly be mentioned those of the cave of the Original Sin in Matera, which owes its name to the fact that inside it appears an extended cycle relating to the stories narrated in the Book of Genesis; in fact, on the southern wall there are the Creation of Light and Darkness, the Creation of Adam, the Creation of Eve, the Temptation of Eve and the Original Sin. The clothing analysis clearly refers not only to the barbaric culture of which it is the daughter (that of *Langobardia minor*), but also to the Byzantine one, providing more accurate information on 'Benevento' painting and its models. Rome appears in backlight, iconographically and partially due to some style choices. Also in Monte Sant'Angelo, in the area relating to the Lombard age structures that favored access from the valley, some almost unknown pictorial fragments related to scenes of the Original Sin appear, allowing us to formulate some interesting hypotheses on the decorative practices in the Southern Italic territories around the middle of the ninth century. Among the surviving fragments, recently restored by the Superintendency, stand out above all some relating to a snake coiled around the trunk of a tree and those belonging to the very rare scene, here recognized for the first time, of the Animation of Adam. In a rupestrian context of great interest, in an anonymous church near the ravine of Riggio in Grottaglie, in the Taranto area, an Old Testament scene full of allegorical meanings appears, that of Elijah who hands the cloak to Eliseo. This last testimony belongs, however, to a mainly Byzantine artistic current, typical of southern Puglia in the early Middle Ages, guaranteeing us the possibility of comparing two different cultures, to identify points of contact and discrepancies.

La pittura di Puglia e Basilicata nell'alto Medioevo enumera poche ma valide testimonianze superstiti. Tra le più significative vanno certamente citate quelle della grotta del Peccato Originale a Matera, che deve il suo nome al fatto che al suo interno appaia un esteso ciclo relativo alle storie narrate nel libro della Genesi; infatti, sulla parete meridionale sono rappresentate la Creazione della Luce e delle Tenebre, la Creazione di Adamo, la Creazione di Eva, la Tentazione di Eva e il Peccato Originale. L'analisi dell'abbigliamento rimanda chiaramente non solo alla cultura barbarica di cui è figlia (quella della *Langobardia minor*), ma anche a quella bizantina, fornendo informazioni più precise sulla pittura 'beneventana' e sui suoi modelli.

Roma appare in controtluce, iconograficamente e in parte per alcune scelte stilistiche. Anche a Monte Sant'Angelo, nell'area relativa alle strutture di età longobarda che favorivano l'accesso dalla valle, compaiono alcuni frammenti pittorici quasi sconosciuti relativi a scene del Peccato Originale, che permettono di formulare alcune interessanti ipotesi sulle pratiche decorative nei territori italici meridionali intorno alla metà del IX secolo. Tra i frammenti superstiti, recentemente restaurati dalla Soprintendenza, spiccano soprattutto alcuni relativi a un serpente arrotolato al tronco di un albero e quelli appartenenti alla rarissima scena, qui riconosciuta per la prima volta, dell'Animazione di Adamo. In un contesto rupestre di grande interesse, in una chiesa anonima presso la gravina di Riggio a Grottaglie, nel tarantino, compare una scena veterotestamentaria ricca di significati allegorici, quella di Elia che porge il mantello a Eliseo. Quest'ultima testimonianza appartiene però a una corrente artistica prevalentemente bizantina, tipica della Puglia meridionale dell'alto Medioevo, garantendoci la possibilità di confrontare due culture diverse, di individuare punti di contatto e discrepanze.

Cecilia PROVERBIO, *La trasmissione del repertorio figurativo veterotestamentario di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura fra tradizione e innovazione: alcuni esempi nei cicli romanici di area centro-italica*, p. 203-229.

In the twelfth century the pictorial cycles of Santa Maria Immacolata in Ceri, San Paolo *inter Vineas* in Spoleto, San Giovanni a Porta Latina in Rome and San Pietro in Valle in Ferentillo in the Umbrian-Lazio area were inspired to the ancient Old Testament cycles once depicted in the early Christian basilicas of St. Peter in Vatican and St. Paul on the Via Ostiense. The extensive narration of the two Roman basilicas was abbreviated and adapted to the smaller Romanesque buildings, creating original and different products. The stories selected, their fidelity or alteration compared to the "models" and the arrangement of the episodes show that the adjustments were carried out according to specific needs, with innovative and differentiated outcomes. Furthermore, the arrangement of the narrative material demonstrate that a symbolic reading was privileged in associating specific episodes from the Old and New Testaments. A peculiar situation occurred in Santa Maria Immacolata in Ceri, where innovation in the compositions and in the arrangement of the scenes can be considered the result of conscious choices by the probable client, the bishop Pietro of Portus, and it can be referred to the coeval political-religious context: in this sense the scene of Isaac's supper, atypical and particularly emphasized, can be seen as a reference to the events related to the election of Pope Honorius II.

Nell'arco del XII secolo, alcuni documenti pittorici di area umbro-laziale – Santa Maria Immacolata a Ceri, San Paolo *inter Vineas* a Spoleto, San Giovanni a Porta Latina a Roma e San Pietro in Valle a Ferentillo – vennero realizzati prendendo ispirazione dagli antichi cicli veterotestamentari un tempo raffigurati nelle basiliche paleocristiane di San Pietro in Vaticano e San Paolo sulla via Ostiense. Per adattare l'estesa materia narrativa delle due basiliche martiriali romane agli edifici romanici di più modeste proporzioni, vennero attuati meccanismi abbreviativi che crearono soluzioni originali e differenti. Osservando gli episodi selezionati, l'aderenza o le variazioni rispetto ai 'modelli di riferimento' e la disposizione degli episodi emerge che gli adattamenti vennero eseguiti tenendo conto di esigenze specifiche, con esiti innovativi e differenziati. Inoltre, la disposizione della materia narrativa mostra come le scelte operate abbiano tenuto conto della lettura simbolica di determinati episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Un caso peculiare è costituito da Santa Maria Immacolata a Ceri, in cui si notano alcune novità nelle composizioni e nella disposizione degli episodi che indicano scelte consapevoli del probabile committente, il vescovo Pietro di Porto, e riferibili al coevo contesto politico-religioso: in questo senso può essere letta la scena della cena di Isacco, cui venne data particolare rilevanza, e che si ipotizza di poter leggere alla luce delle vicende legate all'elezione del pontefice Onorio II.

Claudia QUATTROCCHI, *Strategie artistiche per la costruzione ecclesiologica del Patrimonium Sancti Petri: tre cicli biblici nell'Italia mediana fra XII e XIII secolo*, p. 231-254.

Santa Maria in Monte Dominici near Marcellina (Rome); San Thomas Becket in the crypt of the cathedral of Anagni; San Nicola in Castro dei Volsci (Rome) present three pictorial programs with biblical subjects and are dated between the twelfth and thirteenth centuries. They are witnesses of that period which saw the area of central Italy, the so-called *Patrimonium Sancti Petri*, formalizes and grows. Through these (and other) pictorial cycles, which are imitations of St. Peter's in the Vatican, the Apostolic See put in place a precise visual strategy. The common message is that of the Supremacy of the Priest over the King. The place chosen is the Old Testament. The images of the early Christian basilicas, of the Atlantic Bibles, of the Octateuchs, of the reworkings of the Gregorian age: they are a *loci politici*, but also an iconographic matter treated as a living, plastic thing to give theoretical and propaganda substance to the new political project.

Fra il XII e il XIII secolo, l'Italia mediana vede l'affermarsi e il formalizzarsi dei confini e delle strutture amministrative del *Patrimonium Santi Petri*. La Chiesa di Roma sceglie la pittura monumentale come maggiore veicolo della propaganda politica della sua necessità e del diritto al governo temporale. Scenario privilegiato e manifesto è il luogo politico metaforico per eccellenza: l'Antico Testamento. Santa Maria in Monte Dominici presso Marcellina (Tivoli, Roma); l'oratorio di San Thomas Becket nella cripta della Cattedrale di Anagni (Fr) e San Nicola a Castro dei Volsci (Fr) presentano cicli biblici "ad imitazione delle basiliche romane paleocristiane". Qui, con logiche di assoluta originalità, il materiale iconografico antico e più recente (dalle Bibbie Atlantiche, agli Ottateuchi, ai cicli d'epoca gregoriana) è reinterpretato sempre entro lo schema della *Concordantia*. Le scene dell'Antico Testamento sono scelte, arrangiate come un campo semantico duttile per dare sostanza teorica-politica al disegno divino della Supremazia del governo in terra del Sacerdote sul Re.

Chiara PANICCIA, *Il peccato di Eva. Narrazione iconografica e letteraria nel ciclo dell'Immacolata di Ceri*, p. 255-275.

Pessima quid tangis mors est quod porrigit anguis. This is the *titulus* commenting on the panel with the Original Sin in the biblical cycle painted in the church of Santa Maria Immacolata in Ceri (twelfth century): the snake reaches Eve's ear with its muzzle while the tail touches the woman's feet, translating into an image the association explained in the caption. To corroborate the concept according to which Eve herself is the image of sin this panel corresponds to that of the Original Sin, in the lower register of the biblical cycle, which represents the Temptation of Joseph: the man is seduced by Putiphar's languid wife, dressed like a prostitute. Once again, the iconographic association brings the responsibility of sin back to women: a sin, the Original Sin, which in this figurative and literary narrative is traced back to the sexual one. These and other iconographic and literary notes (relating to the *tituli picti*) linked together by a typological relationship and probably inspired by the writings of Pier Damiani, compared with the contemporary biblical figurative tradition, painted in the monumental Romanesque cycles and in illuminated manuscripts, highlight the influence of Damiani thought on the biblical iconographic *ordinatio* between the eleventh and twelfth centuries and suggest the identity of the patron of the Ceri cycle.

Pessima quid tangis mors est quod porrigit anguis. Questo il *titulus* che commenta il pannello con il Peccato Originale nel ciclo biblico dipinto presso la chiesa di Santa Maria Immacolata a Ceri (inizio del secolo XII): il serpente giunge con il muso l'orecchio di Eva mentre la coda tocca i piedi della donna, traducendo in immagine l'associazione esplicitata nella didascalia (quello che tocca la pessima Eva è morte perché lo porge il serpente). A corroborare il concetto secondo cui Eva stessa è immagine del peccato è il pannello corrispondente a quello del Peccato Originale, nel registro inferiore del ciclo biblico, che rappresenta la Tentazione di Giuseppe: l'uomo è sedotto dalla languida moglie di Putifarre, abbigliata come una prostituta. Ancora

una volta l'associazione iconografica riconduce alla donna la responsabilità del peccato: un peccato, quello originale, che in questa narrazione figurativa e letteraria è ricondotto a quello sessuale. Queste e altre note iconografiche e letterarie (relative ai *tituli picti*) legate tra loro da un rapporto tipologico e ispirate con probabilità dagli scritti di Pier Damiani, confrontate con la tradizione figurativa biblica coeva, dipinta nei cicli romanici monumentali e miniata nei codici d'apparato destinati all'esposizione, evidenziano l'influenza del pensiero damiano sull'ordinatio iconografica biblica tra XI e XII secolo e suggeriscono l'identità del committente del ciclo ceretano.

Marco Rossi, *Le storie di Sansone in San Vincenzo a Galliano e in San Calocero a Civate*, p. 279-297.

The Samson cycle painted in the upper register of the southern wall of San Vincenzo in Galliano presents episodes concerning in particular the first phases of the biblical narration *Judges* 13-16, from the Angel apparition to the wife of Manoah to the Samson birth; the other scenes that completed the cycle are now unreadable or lost, but presumably they didn't go beyond the Fight with the lion or the Feast with the riddle. This selection appears in harmony with the writings of saint Ambrose about Samson (*Epistula IX*, 62 and *De Spiritu Sancto*, II, 4-16), fundamental for the patron Ariberto da Intimiano. Ambrose notes Samson's figural relationship with Christ: he was born *divino oraculo praedestinatus*, announced by an angel to his parents. The Galliano register constitutes the oldest early medieval cycle of the Samson Life known in the West, together with three illustrations in Ripoll's Bible, while there will be numerous works starting from the twelfth century. The mural paintings of the church of San Vincenzo present interesting analogies with some Byzantine models, particularly those known through the Octateuchs of the Vatican Apostolic Library, Vat. gr. 747 and Vat. gr. 746, probably circulating in the ambrosian episcopal center in relation to its exchanges with the East. The shortest cycle in San Calocero in Civate is partially survived in the space under the roof of the church, with some fragments under the Baroque vaults: it includes the Birth announcement, the Fight with the lion and Samson carries off the gates of Gaza, together with other episodes now unreadable. Almost a century after Galliano, in a different iconographic context and with significant variations, there are again some references to the writings of Ambrose, together to other Church Fathers, and to oriental figurative models.

Le Storie di Sansone affrescate nel registro superiore della parete meridionale di San Vincenzo a Galliano presentano episodi riguardanti in modo particolare le prime fasi del racconto biblico del libro dei Giudici 13-16, dall'Apparizione dell'angelo alla moglie di Manoach alla Nascita di Sansone, mentre risultano ormai illeggibili o perdute le altre scene che completavano il ciclo, non andando presumibilmente oltre la Lotta con il leone o il Banchetto con l'indovinello. Tale scelta appare in sintonia con gli scritti di sant'Ambrogio riguardanti Sansone (*Epistula IX*, 62 e *De Spiritu Sancto*, II, 4-16), fondamentali per il committente Ariberto da Intimiano. Ambrogio sottolinea il rapporto figurale di Sansone con Cristo: egli nacque *divino oraculo praedestinatus*, annunciato da un angelo ai suoi genitori. Il registro di Galliano costituisce il più antico ciclo altomedievale delle Storie di Sansone noto in Occidente, insieme a tre miniature nella Bibbia di Ripoll, mentre le testimonianze saranno numerose a partire dal XII secolo. Le pitture murali della basilica di San Vincenzo presentano interessanti analogie con alcuni modelli bizantini, in particolare quelli a noi noti attraverso gli Ottateuchi della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 747 e Vat. gr. 746, probabilmente circolanti nel centro episcopale ambrosiano in relazione agli scambi intercorsi con l'Oriente. Il più breve ciclo parzialmente sopravvissuto in San Calocero a Civate, nel sottotetto e con qualche frammento sotto le volte barocche, comprende l'Annuncio della nascita, la Lotta con il leone e Sansone che trasporta le porte scardinate di Gaza, insieme ad altri episodi non più leggibili. Quasi un secolo dopo Galliano, in un diverso contesto iconografico e con significative varianti, si riscontrano di nuovo riferimenti agli scritti di Ambrogio, insieme a quelli ad altri padri della chiesa, e a modelli figurativi orientali.

Marcello ANGHEBEN, *La rappresentabilità del Dio de l'Ancien Testament et l'adoration des images dans les peintures de la nef de Saint-Savin*, p. 299-325.

In Western art, the God of the Old Testament was almost always represented under the appearance of Christ-Logos in the Creation cycle and the story of Adam and Eve, and in the form of the *Dextera Dei* after the Expulsion. After the year 1000, this practice was gradually discarded in favour of a generalization of the first solution, which probably reflects the phenomenon of humanization of God which apparently appeared in England before spreading to the continent. The paintings of Saint-Savin present three particularities that contribute to understanding this phenomenon. On the one hand, the designer hesitated twice between a chirophany and a christomorphic figure, revealing a hesitant reflection on the representability of the God of the Old Testament. On the other hand, the representation of the Burning Bush is the first to include a theophany, while this episode affirms the unknowability of God. Finally, the Handing over of the Tables of the Law contains an inscription suggesting that the images deployed on the vault may have been the object of devotion, even though the first commandment forbids the use of images. This inscription also makes it possible to link the Old Testament cycle to the rituals of the *Septuagesima*.

En Occident, on a presque toujours représenté le Dieu de l'Ancien Testament sous l'apparence du Christ-Logos dans le cycle de la Création et l'histoire d'Adam et Ève, et sous la forme de la *Dextera Dei* après l'Expulsion. Après l'an mille, on a progressivement écarté cet usage au profit d'une généralisation de la première solution, ce qui témoigne probablement du phénomène d'humanisation de Dieu qui semble être apparu en Angleterre avant de se diffuser sur le continent. Les peintures de Saint-Savin présentent trois particularités qui contribuent à comprendre ce phénomène. D'une part, le concepteur a hésité à deux reprises entre une chirophanie et une figure christomorphique, révélant ainsi une réflexion hésitante sur la représentabilité du Dieu de l'Ancien Testament. D'autre part, la représentation du Buisson ardent est la première à intégrer une théophanie alors que cet épisode affirme l'inconnaissabilité de Dieu. Enfin, la Remise des Tables de la Loi comporte une inscription qui laisse supposer que les images déployées sur la voûte ont pu faire l'objet d'une dévotion, alors que le premier commandement interdit l'usage des images. Cette inscription permet également de rattacher le cycle vétérotestamentaire aux rituels de la Septuagésime.

Wilfried E. KEIL, *Caino e Abele nella pittura murale romanica*, p. 327-355.

The story of Cain and Abel (Genesis 4) is often depicted in Romanesque wall paintings. The scenes, which mostly show the sacrifice and fratricide are usually integrated into a complete Old Testament cycle or linked with individual episodes from the Old Testament. The sacrifice is also repeatedly painted in other contexts. In the Alpine region, for example, it often appears in smaller churches, with the sacrificial scenes depicted on the walls in the spandrels to the left and right of the triumphal arch. Abel is illustrated as a shepherd with a lamb and Cain as a farmer with a sheaf of grain. Both are holding their offerings towards the arch and through it towards the altar, which stands in the sanctuary of the church. The intention is that Abel, with his blood sacrifice, should be understood as a sign of the sacrificial death of Christ. In this way, a connection with the celebration of the Eucharist can be established. At the same time, the brothers together make a moral appeal to the visitors of the church.

La storia di Caino e Abele (Genesis 4) è spesso raffigurata nella pittura murale romanica, in modo particolare gli episodi del sacrificio e del fratricidio. Nella maggior parte dei casi, le scene sono integrate in un ciclo dell'Antico Testamento o collegate a scene dell'Antico o del Nuovo Testamento. Il sacrificio viene ripetutamente rappresentato anche in altri contesti: nella regione alpina, ad esempio, soprattutto nelle chiese più piccole, le scene sacrificali sono rappresentate in corrispondenza dei rinfianchi sinistro e a destro dell'arco trionfale. Abele è raffigurato come un pastore con un agnello e Caino come un contadino con un fascio di spighe. Entrambi pongono le loro offerte in direzione del centro dell'arco trionfale e tramite questo

gesto le indirizzano verso l'altare della chiesa. Abele, infatti, con il suo sacrificio di sangue prefigura la morte sacrificale di Cristo. In questo modo si può stabilire un legame tra iconografia e celebrazione eucaristica. Allo stesso tempo, la rappresentazione congiunta dei due fratelli costituisce un appello morale rivolto al visitatore della chiesa.

Søren KASPERSEN, *Ecclesia triumphans. On a Romanesque Concordia-Decoration in Bjäresjö Church in Scania*, p. 357-384.

The large barrel-vaulted chancel in Bjäresjö Church in the southern part of Scania, Sweden preserves an extensive decorative program with Old and New Testament scenes dating to around 1200. The murals are organized in seven zones: a depiction of the Tree of Jesse, placed in a broad band uppermost in the vault is flanked by three zones on each side. To the south is the story of the Old Covenant from the Fall of Adam and Eve to Moses Receiving the Tables of Law, and to the north is the New Covenant, i.e. the Life of Christ, from the Annunciation to his Ascension. This article aims to show that the very specific structure of this *Concordia*-decoration and its many iconographic peculiarities registers an overall strategy. Thus, the spiritual correspondences between the two narratives do not appear in an ordinary typological relationship between the Old and the New Testament but in the form of a proclamation in which both the Old and the New Covenant point forward to the *Ecclesia* as the struggling and triumphant institution of human salvation. Finally, the analysis argues for placing the decoration in a historical-eclesiastical environment, one where the learned Archbishop Anders Sunesen seems to be the central actor.

Rossana GUGLIELMETTI e Paolo CHIESA, *L'altro Noè. La Bibbia attraverso il filtro delle cronache universali*, p. 385-403.

When an artist tackles the depiction of a biblical episode or character, he is conditioned by a set of notions that come inter alia from exegesis and historiography, which connects that fact or character with a historical continuum. The dimension of universal historiography became particularly vivid from the twelfth century, starting with a work that was formally still exegetical, Peter Comestore's *Historia scholastica*, then spreading through encyclopaedias and chronicles of the following centuries (such as the *Cronaca universalis* of the Milanese Dominican Galvano Fiamma). The article illustrates the methods of structuring and reinterpreting the biblical events and the related facts of secular history through the example of the figure of Noah and the episode of the ark.

Quando un artista affronta la raffigurazione di un episodio o personaggio biblico, è condizionato da un insieme di nozioni che provengono fra l'altro dall'esegesi e dalla cronachistica, che pone in connessione quel fatto o personaggio con un continuum storico. La dimensione della storiografia universale torna particolarmente vivace dal XII secolo, a partire da un'opera formalmente ancora esegetica, l'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, per poi diffondersi attraverso enciclopedie e cronache dei secoli successivi (come la *Cronaca universalis* del domenicano milanese Galvano Fiamma). L'articolo illustra i metodi di strutturazione e reinterpretazione delle vicende bibliche e dei fatti della storia profana ad esse collegati attraverso l'esempio della figura di Noè e dell'episodio dell'arca.

Manuel CASTIÑEIRAS, *Sigena 1200, un racconto tra tipologia e topografia: intrecci genealogici entro un paesaggio biblico*, p. 405-438.

Even though the mural paintings in the chapterhouse of the monastery of Santa María de Sigena (Huesca, Aragon) have been subject of study by an extensive bibliography, the genuine originality of the biblical narrative decorating this space needs to be explored more fully. The choice of a chapterhouse to display a so-well articulated iconographic programme, the spatial layout of the scenes from the Old and New Testaments through five arches depicting

the Ancestors of Christ, and the original palatial aspect of the setting, which was crowned by a luxurious coffered ceiling, lead us to define it as a unique artwork. From a programmatic and visual viewpoint, the chapterhouse becomes a true monumental diagram, which aims to display the history of Salvation in an updated (historical), liturgical and devotional way. Coeval exegetical texts on the biblical account, the own liturgy of the nunneries, and the experience of the Holy Land by the Order of the Hospital appear to explain this peculiar pictorial crossover between biblical typology and topography.

Anche se i dipinti murali della sala capitolare del monastero di Santa Maria di Sigena (Osca, Aragona) sono stati oggetti di studio da una vasta bibliografia, la schietta originalità della narrazione biblica che decora questo spazio ha bisogno ancora di una accurata indagine. La scelta di una sala capitolare per sviluppare un programma iconografico così bene articolato, la distribuzione spaziale delle scene dell'Antico e Nuovo Testamento per mezzo di cinque archi diaframma che raffigurano gli Antenati di Cristo, e l'originale aspetto palatino dell'insieme -che era incoronato da un sontuoso soffitto in legno a pannelli-, ci portano a definirlo come una opera d'arte unica. Dal punto di vista programmatico e visivo, la sala capitolare diviene un vero diagramma monumentale, che vuole visualizzare la storia della salvezza in un modo aggiornato (storico), liturgico e devozionale. Testi coevi esegetici sul racconto biblico, la liturgia propria dei monasteri femminili, e l'esperienza della Terra Santa da parte dell'ordine degli Ospedalieri sembrano essere alla base di questo peculiare intreccio tra tipologia e topografia biblica.

Verónica Carla ABENZA SORIA, *Put the Blame on Eve: from Narrative Purpose to Allegorical Meaning in the Wall Paintings of Sigena*, p. 439-466.

The wall paintings from the chapterhouse of Sigena (Aragon, Spain), which were painted for a convent of Hospitaller nuns founded by Queen Sancha of Castile, epitomize some complex patterns of artistic creation and transmission, whose disambiguation would enable us to better understand how cultural and artistic exchange around 1200 contributed to the reconfiguration of visual culture in the realm of Aragon. In iconographical terms, for the Old Testament cycle, discussion has traditionally revolved around pictorial recension; on the study of manuscript and monumental sources that may have served as compositional repositories or sources. These have reduced the possibilities to a short number of potential intermediaries. While studying the dependence of Sigena's Old Testament scenes on those works, one should consider the possibility that the painters did not necessarily intend to exactly reproduce a specific set of illustrations in the chapterhouse, as all the efforts to unveil close relationships have proved unsuccessful. Although there is general agreement that the programme has an essential narrative quality, some symbolic devices are also used in the opening scenes of the Enneateuch which are not there to facilitate a narrative reading of the images but were probably intended to convey specific meanings instead. This paper, while reconsidering female portrayals of sin and redemption from a gendered perspective, juxtaposes Sigena's iconographical concentration on salvation and damnation in the Old Testament with the genealogical symbolism of its New Testament cycle. This sheds light on how the allegorical corpus formed a part of the message that the patron of the paintings wanted to disseminate according to her own political and religious concerns.

Andrea TORNO GINNASI, *L'apparizione "scomparsa": Giosuè a Hosios Loukas e la discontinuità veterotestamentaria nell'arte monumentale medio-bizantina*, p. 469-498.

Monumental painting of the Middle Byzantine period does not include extended cycles of the Old Testament, but only isolated scenes without a narrative development. The paper aims to investigate the implications behind this aspect, through the examination of the Apparition of the angel to Joshua at Hosios Loukas, which just survives in the portion relating to the Israelite leader. Together with Joshua, the inscription on the fresco mentions the *archistrategos* Michael and suggests the original scheme of the representation. Further textual and visual sources,

relating also to different events, identify the anonymous «angel of God» (or the «leader of the army of the Lord») as Michael. These cases reveal a selective use of single scenes, aimed at stressing the protective role of the archangel in connection with the military *virtus* that should characterise every sovereign.

La pittura monumentale dell'età medio-bizantina non comprende cicli estesi di soggetto veterotestamentario ma solo scene isolate e prive di uno sviluppo narrativo compiuto. Il contributo intende indagare le implicazioni alla base di questa scelta attraverso l'esame dell'Apparizione dell'angelo a Giosuè nel Monastero di Hosios Loukas, affresco che sopravvive nella sola porzione afferente al condottiero israelita. Oltre a Giosuè, l'iscrizione campita menziona l'archistratega Michele, suggerendo lo schema originario della composizione. Fonti letterarie e ulteriori testimonianze figurative, relative anche a episodi differenti, identificano l'anonimo «angelo di Dio» (o il «il capo dell'esercito del Signore») come Michele. Tali casi rivelano un uso selettivo di singole scene con l'obiettivo di celebrare il ruolo protettivo dell'arcangelo in relazione alla *virtus* militare che deve contraddistinguere ogni sovrano.

Yoanna PLANCHETTE, *La Visione della Resurrezione delle ossa aride (Ez 37, 1-10) nel programma iconografico della cappella cimiteriale di Bačkovovo: dimensione liturgica, implicazioni spaziali e peculiarità iconografiche*, p. 499-514.

The cemetery chapel of the Bačkovovo monastery (today in Bulgaria) was established around the end of the eleventh or the beginning of the twelfth century under the reign of emperor Alexios I Komnenos. It stands out among other Byzantine funerary monuments, especially for the quality of its fresco paintings. The upper level of the building served as an oratory, while the basement floor functioned as an ossuary, following the model of an ancient architectural tradition traced back to Jewish cultural heritage. In fact, the iconographical program of the Bačkovovo cemetery chapel was conceived in accordance with the liturgical use of the edifice, which was dedicated to the celebration of funerary and commemorative services. Thus, the aim of the present paper is to clarify the connections between funerary function, performed rituals and sepulchral iconography forming the sacred space of this unique building. In order to investigate these multiple connections, my method will be based on the cross-analysis of textual sources and painted iconography, and it will be applied to one of the most significant representations of the Bačkovovo chapel, the Vision of the resurrection of the dry bones (Ezek 37, 1-10) from the west wall of the ossuary's *naos*. From the theological point of view, this scene symbolized for the Church Fathers the ultimate absolution of humanity. Later, it became part of the Byzantine Easter liturgy and even of the funerary office of Eastern Orthodox churches, as attested by a selection of Greek and Slavonic liturgical manuscripts. Furthermore, Ezekiel's prophecy seems maintain a symbolic connection with its iconographical environment in the Bačkovovo ossuary, which is also related to the idea of salvation. This point is confirmed by the illustration of a commemorative ceremony for a monk from the north wall of the *naos*. At the very least, the Old Testament prophecy seems to be typologically related to the Last Judgement as well, which is depicted in the narthex of the chapel. Finally, Ezekiel's Vision of the Valley of the dry bones will be studied in the context of a comparative analysis of its various pictorial evidence ranging from early Christian to Medieval Eastern and Western art patterns. That should emphasize the special importance of the depiction of the cemetery chapel of the Bačkovovo monastery.

Eretta verso la fine dell'XI secolo o all'inizio del XII, sotto il regno di Alessio I Comneno, la cappella cimiteriale del monastero di Bačkovovo (Bulgaria), si distingue fra i santuari bizantini a destinazione funeraria per la qualità del suo decoro dipinto. Concepito in accordo con l'uso liturgico dell'edificio, che al livello superiore fungeva da cappella-oratorio e a quello inferiore da ossario, il programma iconografico sottende la celebrazione di uffici funebri e commemorativi. Il contributo intende fare luce sui legami che intessono la liturgia e l'iconografia religiosa in seno a questo spazio consacrato. Al fine di evidenziare le interrelazioni fra rito, funzione e decoro, ci si concentrerà sull'analisi incrociata delle fonti testuali e iconografiche alla base di

un episodio biblico altamente espressivo, la visione della Resurrezione delle ossa aride (Ez 37, 1-10), rappresentata nel *naos* dell'ossario di Bačkovo. Considerata dai Padri della Chiesa un sinonimo dell'assoluzione finale dell'umanità, tale rarissima scena sembra avere permeato la liturgia bizantina della Settimana pasquale, così come l'ufficio funebre delle Chiese d'Oriente, come suggerito da una selezione di manoscritti greci e slavi. Peraltro, la lettura della Visione di Ezechiele nel suo contesto iconografico, anch'esso di valenza salvifica, ci permette di avvalorare l'accostamento simbolico fra l'immagine (dipinta) e la cerimonia religiosa (performata). Tale ipotesi riceve conferma nel momento in cui la Visione delle ossa aride è associata alla rappresentazione pittorica di un ufficio funebre per un monaco, lungo il muro nord. Inoltre, la profezia antico-testamentaria sembra relazionarsi in senso tipologico ad una delle più antiche rappresentazioni monumentali del Giudizio finale. Infine, una breve analisi comparata delle poche traduzioni visuali della Resurrezione delle ossa aride permetterà di gettare nuova luce sulle specificità iconografiche del caso di Bačkovo.

Emanuela FOGLIADINI, *Le cycle de l'Ancien Testament dans le Parekklesion de Chora : préfigurations savantes de l'Incarnation du Christ*, p. 515-538.

The *parekklesion* (funerary chapel) of the Chora Church contains a particular cycle drawn from the Old Testament and thought of as a prefiguration of the prodigious incarnation of Christ, « chora of the living », in the Mother's womb, « chora of the Irrepressible ». The chosen episodes point to careful reflection upon the task of depicting the Old Testament, intended as typological instruments that anticipate and reveal fundamental aspects of the story of Christian salvation. The most complete cycle shows the transport of the Ark of the Covenant, the sacred receptacles, the procession of King Solomon and the people who follow the Ark to the Holy of Holies. Here, the theological references to Mary as an "Ark" of the definitive Covenant are evident, but not figuratively present. In the episodes of Jacob's dream and of his wrestling with the angel, in the double representation of the burning bush, in the prophecy of Isaiah with the angel who hunts the Assyrians besieging Jerusalem, the Virgin of the Sign with Christ Emmanuel on her chest is always shown, an iconographic and theological sign par excellence of Old Testament promises in the process of being fulfilled. The key to understanding the choice of subjects shown is the liturgical calendar. In fact, the texts concerning the depicted episodes are read on the feast days of the Nativity of the Virgin (September 8), her Presentation at the Temple (November 21), the Annunciation (March 25), and the Dormition (August 15). The position of such episodes in the funerary chapel and the connection to funereal liturgies celebrated here additionally infuse such images with an eschatological role.

Le *parecclesion* (chapelle funéraire) de l'église de Chora contient un cycle particulier tiré de l'Ancien Testament et pensé comme une préfiguration de la prodigieuse incarnation du Christ, « chora des vivants », dans le sein de la Mère, « chora de l'incontenable ». Les épisodes choisis recouvrent une réflexion approfondie sur la tâche de représenter l'Ancien Testament, et les conçoivent comme des instruments typologiques qui anticipent et révèlent des aspects fondamentaux de l'histoire du salut chrétien. Le cycle le plus complet montre le transport de l'Arche d'Alliance, les réceptacles sacrés, la procession du roi Salomon et du peuple qui suit l'Arche jusqu'au Saint des Saints. Ici, les références théologiques à Marie en tant qu' « Arche » de l'Alliance définitive sont évidentes, sans être représentées de manière figurative. Dans les épisodes du rêve de Jacob et de sa lutte avec l'ange, dans la double représentation du Buisson Ardent, dans la prophétie d'Isaïe avec l'ange qui chasse les Assyriens assiégeant Jérusalem, la Vierge du Signe avec le Christ Emmanuel sur la poitrine est toujours montrée comme symbole iconographique et théologique par excellence des promesses de l'Ancien Testament en voie de réalisation. La clé pour comprendre le choix des sujets présentés est le calendrier liturgique. En effet, les textes concernant les épisodes représentés sont lus lors des fêtes de la Nativité de la Vierge (8 septembre), de sa Présentation au Temple (21 novembre), de l'Annonciation (25 mars) et de la Dormition (15 août). La position de tels épisodes dans la chapelle funéraire et le lien avec les liturgies funéraires célébrées ici confèrent en outre à ces images un rôle eschatologique.