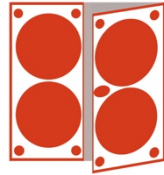




UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Fenestella

Dentro l'arte medievale / Inside Medieval Art



I – 2020



Fenestella è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima
Fenestella is Double-blind peer-reviewed Open Access Journal

Editore / Publisher

Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Direttore / Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale / Editorial staff

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Assistente editoriale / Editorial Assistant

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico / Editorial board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen – *emeritus*)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (già Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (Università degli Studi di Milano)

José María Salvador González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

Contatti / Contact us

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Via Noto 6, 20141 Milano

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>

redazione.fenestella@unimi.it

Sommario / Contents

- 1 La storiografia e l'iconografia dei timpani del Portail Royal (Chartres)
Paolo Piva
- 23 Iconographic Interpretation of the Temple as a Theological Symbol in Images
of the Annunciation of the 14th and 15th Centuries
José María Salvador-González
- 43 Il pulpito e il pavimento di San Liberatore alla Maiella: distruzione, alterazione e
ricomposizione degli arredi liturgici
Eleonora Tosti
- 79 Monumental Painting of the Byzantine World c. 1100. Style and Imagery
Irina Oretskaia
- 115 Sainte-Marie de Taüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud
Marcello Angheben
- 145 The veneration of *spolia*: the Madonna della Colonna in St. Peter's in Rome
Lex Bosman

In copertina: Chartres, Portail Royal (foto di Fabio Scirea)

La storiografia e l'iconografia dei timpani del Portail Royal (Chartres)

Paolo Piva

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

paolo.piva@unimi.it

Abstract

Concerning the Portail Royal of Chartres: Historiography and Iconography

This article aims to survey the historiography on the three sculpted tympanums of the Portail Royal of Chartres Cathedral, which represents an essential context of the early Gothic. From the contribution of Hénault (1876) to the fine-tuning of Christe (2013), Angheben (2017) and Berné (2018), the studies have encountered many difficulties, especially concerning the central and left tympanums.

Scholars faced a debate full of articulations and clarifications, from Emile Mâle (1948) to Adolf Katzenellenbogen (1959), from Willibald Sauerländer (1972 and 1984) to Margot Fassler (1993 and 2010), from Anne Prache (1993 and 2000) to Eliane Vergnolle (2008), from Roland Halfen (2001) to Till Evers (2011 and 2012), from Yves Christe (2013) to Marcello Angheben (2017). The attempts to recognise in the left tympanum a subject other than the Ascension (Van der Meule 1981, Fassler 1993) were unsuccessful, and Fassler herself then changed her position.

More singular, until recently, is the substantial misunderstanding of the iconography of the central tympanum, which in no way can assume eschatological connotations. It is instead a present vision of Christ's majesty, and the Apostles with books and *rotuli* do not appear as assessors of the Last Judgement, but rather as entrusted with the mission of evangelisation: they represent the earthly Church that must complete the mission in this world (Mk 16, Mt 24). An Author's contribution on this tympanum is being published.

Keywords: Iconography; Chartres; Book of Revelation; Maiestas Domini, Apostels

Come citare / How to cite: Paolo Piva, *La storiografia e l'iconografia dei timpani del Portail Royal (Chartres)*, «Fenestella» I (2020): 1-21.

DOI: [10.13130/fenestella/12727](https://doi.org/10.13130/fenestella/12727)

Premessa

Una rassegna critica della storiografia più significativa sul *Portail Royal* di Chartres non deve apparire oziosa, anche in ragione della sua ricchezza e dei numerosi elementi problematici che sono stati evidenziati. Ciò nonostante, ancora oggi un'interpretazione definitiva dei due timpani centrale e nord non è stata pubblicata, posto che quello del portale meridionale non presenta dubbi di qualche rilevanza.

Nel paragrafo successivo esporrò le principali proposte esegetiche a partire dal secolo XIX; ora mi limito a una sommaria descrizione dei timpani del triplice portale – opera capitale del primo gotico, specie in considerazione del rifacimento delle sculture di Saint-Denis – senza prendere in esame la restante iconografia, in specie dei fregi capitellari e delle statue-colonna. Fra il 1145 e il 1155¹ un maestro di altissimo livello, coadiuvato da collaboratori², realizza un triplice fornice – corrispondente alla sola navata centrale della chiesa scomparsa di Fulbert – di estrema coerenza, nonostante siano state rilevate anomalie di montaggio e un'eventuale dislocazione di posizione.

Il timpano destro (sud), forse il più studiato, non ha suscitato diatribe specifiche. L'iconografia non pone molti dubbi circa il riferimento al tempo dell'Incarnazione e alla triplice presenza di Cristo neonato e fanciullo sull'asse verticale, come annuncio di offerta sacrificale/eucaristica. Nel registro inferiore (architrave): Annunciazione, Visitazione, Natività (col Bimbo sopra il letto/altare di Maria) e Annuncio ai pastori; in quello intermedio: Presentazione al Tempio, in cui un duplice corteo reca doni al Cristo infante sull'altare del Tempio; nella lunetta superiore: Maria *Sedes Sapientiae* tiene in grembo il Figlio sotto una sorta di ciborio (scomparso) e due angeli incensano il gruppo. Cristo come Saggezza divina si trova così al centro delle personificazioni delle Arti Liberali (nei due archivolti o *voussoirs*), accompagnate dai relativi sapienti della antichità³. La connessione con l'*Heptateuchon* di Thierry di Chartres e, più in generale, con il pensiero della «scuola» teologica di Chartres è stata ampiamente approfondita⁴.

Il timpano centrale esibisce la visione di Ap 4-5, con l'Uno in trono (qui un Cristo/Dio) circondato dai quattro Animali Viventi con i libri e più in alto (archivolti esterni) dai ventiquattro Vegliardi, con strumenti musicali e altri oggetti. L'archivolto più interno ha invece dodici angeli, che in Ap 4-5 sono pure presenti nell'atto di celebrare il culto dell'Uno e dell'Agnello assieme a Viventi e Vegliardi. Non presenti nella citata visione apocalittica sono invece i dodici apostoli dell'architrave, inseriti in una archeggiatura e incrementati da due enigmatici personaggi alle estremità.

Il timpano sinistro (nord) è in assoluto il più problematico. Si tratta ancora di un'epifania cristologica, almeno nella parte superiore (lunetta). Il Cristo con i piedi immersi nelle nubi è affiancato da due angeli con movimenti centripeti del corpo ma centrifughi del capo. Nel registro mediano quattro angeli hanno pose e panneggi agitati e bocche 'parlanti': escono dalle nubi rivolgendosi ai personaggi dell'architrave; i due centrali indicano a questi la figura di Cristo in alto. Anche coloro che si trovano sull'architrave, con aureole, sono seduti sotto arcature e tengono libri e *rotuli* come gli apostoli del timpano centrale, ma sono dieci, alcuni rivolti verso gli angeli, altri in dialogo reciproco.

¹ Kurmann, Kurmann Schwartz 2001: 32-75, 278-282, datano il Portale entro il quinto decennio del secolo. Per Berné 2018 sarebbe anteriore al 1145.

² Sauerländer 1972: 64-68.

³ Stolz 2004: 670-672.

⁴ In particolare: Katzenellenbogen 1959; Halfen 2001; Evers 2011 e 2012.

I due archivolti, infine, includono le personificazioni dei Mesi e dei relativi Segni dello Zodiaco. Due di questi (Pesci e Gemelli) sono – come è noto – trasferiti nel portale sud⁵.

La storiografia

Il quadro storiografico tracciato non sarà esaustivo (vista la mole notevole degli studi) ma può almeno dar conto delle teorie iconografiche fondamentali e della loro evoluzione.

Per il timpano nord fin dal XIX secolo era stato proposto *in primis* il tema dell'Ascensione, o in alternativa dell'*Anastasis* (discesa di Cristo al Limbo), ma già nel 1876 Hénault prendeva posizione contro la verosimiglianza di queste ipotesi⁶ – mancandone elementi essenziali – e riteneva invece che il soggetto fosse quello della Seconda Venuta di Cristo o Parusìa. Cristo tra le nubi avrebbe mano destra alzata e braccio sinistro abbassato, in parallelo ai due gesti di accoglienza e repulsione degli angeli laterali, alludendo così a Mt 25 e alla separazione di eletti e reprobì del Giudizio finale. Richiamando anche Mt 24, 30-31, e Mc 13, 26-27: «verrà tra le nubi e gli angeli raduneranno i suoi eletti dai quattro venti»⁷, Hénault considera i quattro angeli del registro centrale dei messaggeri celesti che inviterebbero gli eletti a raccolta. A questo punto emerge una sensibile aporia dell'erudito francese: gli eletti sarebbero rappresentati dai sottostanti dieci apostoli, in quanto gli apostoli saranno i primi eletti (un'evidente forzatura!) oltre a coloro che con Cristo giudicheranno le dodici tribù d'Israele, secondo Mt 19, 28 (per questo sarebbero seduti). Il numero dieci viene giustificato come allusivo al fatto che «la giustizia divina non richiedeva che dieci giusti alla città di Sodoma per preservarla dalla rovina» (Gn 18, 32). Il timpano centrale rappresenterebbe invece il regno eterno di Cristo, circondato dalla sua corte celeste, apostoli compresi⁸. Da destra a sinistra i timpani configurerebbero dunque: Incarnazione-Regno eterno-Parusìa. Nell'insieme, e dal basso verso l'alto, il Portail Royal celebrerebbe Cristo re nel suo regno passato, presente e futuro: le statue-colonna identificherebbero il tempo delle profezie, la religione giudaica da cui ha radici il tronco dell'albero della Chiesa, che deve svilupparsi ovunque; il fregio capitellare visualizzerebbe il Vangelo, la nuova era, il compimento delle profezie e della missione divina; i timpani: il trionfo di Cristo e la gloria della vita futura⁹.

Durand, nella sua *Monographie* del 1881, appare scettico sulle possibilità di decifrazione del soggetto del timpano nord, e soprattutto sull'evenienza che possa trattarsi di una Ascensione, che non corrisponderebbe né al tipo orientale né a quello occidentale¹⁰. I dieci personaggi dell'architrave potrebbero essere profeti o apostoli, avendo nimbo e volumi/rotoli, come i personaggi dell'antica e nuova Legge, con prerogativa di santità¹¹. Cristo non starebbe fra le nubi, ma nell'acqua: l'abate Launay gli aveva suggerito, sulla base dell'ultimo capitolo di Apocalisse (22), che Egli fosse portato sulle acque del «fiume della vita» come segno della fine dei tempi, ma Durand non sposa questa proposta, da lui definita singolare. Anche per il timpano del portale centrale viene richiamato il testo apocalittico: manifestazione gloriosa del Cristo in trono, cioè *Maiestas Domini*, di cui Animalì, Vegliardi e Apostoli rappresentano la corte celeste¹².

⁵ Cfr. in particolare Villette 1990.

⁶ Hénault 1876: 82, il quale non menziona i sostenitori delle ipotesi Ascensione o *Anastasis*.

⁷ Hénault 1876: 80-86.

⁸ Hénault 1876: 79.

⁹ Hénault 1876: 77.

¹⁰ Durand 1881: 45-51.

¹¹ Durand 1881: 48.

¹² Durand 1881: 43-44.

Il Bulteau (1888) torna all'ipotesi dell'Ascensione per il timpano nord. Il Cristo starebbe tra le nubi (giusta Atti degli Apostoli 1) e non affatto nell'acqua, viste le linee ondulate e non parallele. Gli apostoli sarebbero solo dieci perché, escluso Giuda, mancò lo spazio per l'undicesimo. I quattro angeli soprastanti costituirebbero invece il raddoppiamento dei due «uomini biancovestiti» di At 1. Due di essi esclamerebbero: «Uomini di Galilea perché guardate al cielo?», gli altri due: «Questo Gesù che vi lascia ritornerà»¹³. Come gli eruditi precedenti anche il Bulteau non chiama affatto in causa la Parusia o il Giudizio per il timpano centrale, che interpreta come trionfo e glorificazione di Cristo, al cui cospetto la corte celeste sarebbe composta da Animali apocalittici, cori degli angeli (a suo avviso le gerarchie angeliche secondo Gregorio Magno, con attributi diversi), Vegliardi (con diversi strumenti musicali), Apostoli (riconoscibili solo Pietro e Giovanni). A destra degli apostoli (architrave) una figura nimbata e a piedi calzati gli apparirebbe come simbolo dell'Antica Legge, mentre il personaggio all'estrema sinistra, più realistico, sarebbe *le principal imagier de la porte royale*¹⁴. Fra le statue degli *ébrasements* egli crede di riconoscere profeti, santi e benefattori, cui attribuisce nomi con una certa fantasia e disinvoltura. Sui pilastri legge ancora figure di donatori, apostoli, profeti, re e altro¹⁵.

I Marriage (1909) sono sostanzialmente sulla linea interpretativa di Bulteau¹⁶. Anche Houvet non dubita che il soggetto del timpano nord sia l'Ascensione, mentre appare ondeggiante su quello del timpano centrale: nel 1919 scrive che *au tympan de milieu est figuré le second avènement de Jesus à l'heure du Jugement dernier*¹⁷, mentre nel 1926 e nel 1930 si limita a descrivere il Cristo come maestatico, benedicente e con il libro dei Vangeli¹⁸. Anche Emile Mâle non mette in dubbio che il soggetto a nord sia una Ascensione con l'annuncio parusiaco degli angeli (derivata a suo dire da Cahors, sempre con dieci apostoli), ma ha un percorso inverso riguardo al tema del timpano centrale (derivato da Moissac): nel 1922 scrive semplicemente di una visione apocalittica¹⁹, ma nel 1948 riconosce «Cristo che appare l'ultimo giorno del mondo sotto la specie del Dio di Apocalisse [...]. Egli è ora il giudice degli uomini e gli apostoli seduti sull'architrave sono i suoi assessori. La storia del mondo si compie»²⁰. Marcel Aubert, l'anno dopo (1949), colloca rispettivamente l'Ascensione a nord e Dio in maestà al centro²¹.

Con Guy Villette (1957)²² inizia a prendere quota l'idea che il tema dei timpani sinistro e centrale possa dipendere da una polivalenza semantica: a nord l'Ascensione sarebbe intrecciata con la Parusia (come in At 1), mentre al centro si assocerebbero il Regno eterno di Cristo con il Giudizio Finale²³. La proposta non è diffusamente argomentata. La visione del fornice centrale sarebbe quella di Ap 5, con l'adorazione di Animali e Vegliardi. Il Portail Royal proclamerebbe che Cristo è re e il suo popolo sovrano è con lui, da Adamo fino ai santi attuali, passando per Abramo, Mosè, re e profeti. A Villette interessa soprattutto la numerologia che si evince dal portale, con la prevalenza dei numeri 14 (messianico: genealogia di Cristo di Mt 1), 10 ('pitagorico', dato dalla somma

¹³ Bulteau 1888, II: 47-56.

¹⁴ Bulteau 1888, II: 59-60.

¹⁵ Bulteau 1888, II: 56-71.

¹⁶ Marriage 1909: 28 e 54-56.

¹⁷ Houvet 1919: 2.

¹⁸ Houvet 1930 (1926): 30.

¹⁹ Mâle 1966 (1922): 378-384. Lo studioso mette in relazione il timpano centrale a quello di Moissac, e il timpano sinistro a quello di Cahors, rilevando anche le successive derivazioni.

²⁰ Mâle 1994 (1948): 34.

²¹ Aubert 1949: 283. Questo è l'ultimo di una serie di interventi di Aubert.

²² Villette 1994 (1957): 49-54 e 99-104.

²³ Villette 1994: 103.

dei primi quattro numeri), e 24 (la loro somma). Gli apostoli sarebbero 10 nel portale nord e 14 in quello centrale (forse per l'aggiunta dei due Testimoni di Ap 11) ; 10 sono i Segni dello Zodiaco a nord e le statue-colonna del fornice di mezzo; 14 le statue dei fornici laterali, le Arti Liberali con i loro rappresentanti a sud e gli angeli nel timpano centrale; 24 sono in totale le statue-colonna (14 uomini e 10 donne) e i Vegliardi (che sarebbero come l'armonia delle sfere di Pitagora, la sinfonia dell'universo)²⁴. Infine, egli riscontra anche un simbolo trinitario nelle chiavi degli archivolti (Colomba a nord, Agnello al centro e Mano divina a sud).

Secondo Peter Kidson (1958), il soggetto a nord è l'Ascensione, quello del timpano centrale la visione di Ap 4-5²⁵. Nel secondo il Cristo-Dio richiamerebbe Dio e l'Agnello di Ap 21-22, dove il riferimento alla città celeste e agli apostoli potrebbe spiegare la presenza degli stessi nell'architrave. I timpani laterali sarebbero l'inizio e la fine della vita terrena di Cristo, mentre al centro Cristo in gloria, «ritorna per entrare nel suo regno alla fine del tempo»²⁶. Dunque sarebbe un Cristo parusiaco. Dopo aver analizzato la presenza dello Zodiaco/Mesi²⁷ (come caducità di spazio e tempo) a nord, delle Arti Liberali (funzionali alla teologia) a sud, e dell'Antico Testamento nelle statue-colonna (come antenati e discendenti di Davide), Kidson considera il portale una *summa theologiae* e una visione escatologica della storia del mondo. Suppone, infine, Thierry di Chartres come autore del programma, nell'ambito del platonismo di Chartres che conciliava la creazione del mondo platonica con quella delle Scritture, ma non vede una connessione specifica con gli interessi della «scuola di Chartres»²⁸.

Del 1959 è l'importante monografia del Katzenellenbogen, che riconosce nel timpano sinistro l'Ascensione e in quello centrale la Seconda Venuta di Cristo²⁹, ma si spende soprattutto nell'analisi del timpano destro, in cui Cristo sarebbe raffigurato nelle sue due nature, e la sovrapposizione mensa-altare-trono rimarcherebbe il simbolismo eucaristico, confermato anche dagli episodi corrispondenti del fregio. La maggior parte del testo dedicato al Portail Royal riguarda il rapporto fra le Arti Liberali e la cultura chartriana, e la conferma dell'ipotesi che Thierry di Chartres ne fosse l'ispiratore. Nel timpano nord i quattro angeli centrali annuncerebbero agli apostoli il ritorno di Cristo (già avvolto nella nube e prossimo a dileguarsi, secondo At 1), con più evidenza di altrove³⁰. Il timpano centrale corrisponderebbe iconograficamente a Cristo in maestà, ma si tratterebbe della Seconda Venuta coordinando il timpano con l'architrave (apostoli) e gli archivolti (angeli e vegliardi). Gli apostoli sarebbero coloro che giudicheranno con Cristo (Mt 19, 28), mentre angeli e vegliardi testimonierebbero il suo ritorno in gloria come a Moissac (ma è ormai da escludere che il timpano di Moissac sia da leggere in senso parusiaco). Alle estremità dell'architrave Enoch ed Elia sarebbero coloro che torneranno sulla terra prima del Giudizio per convertire il genere umano³¹. Più interessante invece la notazione che gli apostoli siano divisi in quattro gruppi perché avevano predicato la Trinità ai quattro angoli del mondo³². Non trascurabile l'analisi che Katzenellenbogen conduce sulle

²⁴ Villette 1994: 50.

²⁵ Kidson 1974 (1958): 14-28.

²⁶ Kidson 1974 (1958): 18.

²⁷ Kidson 1974 (1958): 25: «essenziali ingredienti di questa visione escatologica della storia del mondo».

²⁸ Kidson 1974 (1958): 25-26.

²⁹ Katzenellenbogen 1959: 6.

³⁰ Katzenellenbogen 1959: 24.

³¹ Katzenellenbogen 1959: nota 92.

³² Katzenellenbogen 1959: nota 91.

statue-colonna: patriarchi re e profeti dell'Antico Testamento (come fondamento del Nuovo) che egli legge come espressione dell'armonia fra *regnum* e *sacerdotium*.

Il pensiero di Wolfgang Schöne (1961) è assai prossimo a quello di Katzenellenbogen. A nord sarebbe raffigurata l'Ascensione, in cui ben sei angeli (due a lato di Cristo e due sotto) trasmetterebbero agli apostoli il messaggio parusiaco³³. Nel timpano centrale la *Maiestas Domini*, la regalità di Cristo secondo la visione apocalittica, sostenuta dagli apostoli sull'architrave, significherebbe anche la Seconda Venuta, con gli apostoli già schierati in giudizio (Mt 19, 28)³⁴. Gli apostoli stessi, divisi in triadi come predicatori della Trinità, sarebbero affiancati da Enoch ed Elia, ritornati sulla terra in prossimità della fine dei tempi. Lo studioso pare invece discostarsi da Katzenellenbogen riguardo alla statue-colonna, 24 come i Libri dell'Antico Testamento (canone ebraico) e come i Vegliardi: sarebbero i precursori di Cristo ma anche i re e le regine di Francia³⁵.

Nell'opera del 1972 sulla scultura gotica in Francia Willibald Sauerländer vede nell'insieme del Portail Royal un programma di storia della salvezza, a partire dalle statue-colonna, per le quali rigetta le teorie precedenti. Nulla di nuovo, invece, per quanto riguarda i timpani. A sinistra egli legge l'Ascensione e l'annuncio parusiaco, pur notando la stranezza dei dieci apostoli seduti, mentre nel timpano centrale la visione apocalittica è considerata come un ritorno parusiaco, trovandone conferma nell'architrave con i due Testimoni di Ap 11 e con gli apostoli come assessori del Giudizio (Mt 19, 28)³⁶. Solo con il volumetto del 1984 dedicato al Portail Royal, tuttavia, lo studioso approfondisce l'analisi. Pur ammettendo che nel timpano di mezzo non sono evidenti relazioni parusiache, egli parte dal presupposto che ogni rappresentazione da Apocalisse *deve* rimandare alla fine dei tempi³⁷. Sulla base di questo 'postulato' – che in realtà non è tale – anche i singoli elementi acquisiscono connotazione escatologica: così gli apostoli sarebbero gli 'assessori' e le due figure alle estremità Enoch ed Elia. Eppure l'insieme appare allo studioso come un cerimoniale di corte³⁸, in cui Cristo è la Porta di salvezza di Gv 10, 9, e i Vegliardi hanno bocche aperte in un canto di lode. Quattro di essi si sono alzati dai seggi per guardare la teofania e due di questi calpestano un drago e un barbuto ibrido che abbraccia una sirena. Riguardo al timpano nord³⁹, Sauerländer riconferma l'Ascensione: i due angeli a lato di Cristo sarebbero i «biancovestiti» di At 1, 11, mentre i quattro sottostanti ripeterebbero l'annuncio parusiaco agli apostoli. Egli ammette che tutto ciò è poco conforme al tema dell'Ascensione, come poco lo sono gli apostoli per numero e posizione su sedile e sotto arcate (invece che a cielo aperto). La spiegazione sarebbe che in At 1, 8 le parole di Gesù («riceverete lo Spirito e sarete miei testimoni fino agli estremi confini della terra») rappresentano la Missione che preannuncia la Pentecoste. Ascensione e Pentecoste sarebbero dunque fuse a Chartres: gli apostoli seduti guarderebbero in direzione della Colomba dello Spirito al vertice dell'arco, che alluderebbe alla Pentecoste. Mesi e Zodiaco degli archivolti nord configurerebbero il tempo liturgico, mentre i tre timpani del Portale Reale sarebbero da leggere in sequenza spezzata: destro (inizio dell'opera terrena di Cristo), sinistro (Ascensione che prefigura il ritorno), centrale (Cristo parusiaco).

³³ Schöne 1961: 16.

³⁴ Schöne 1961: 19.

³⁵ Schöne 1961: 12-13.

³⁶ Sauerländer 1972: 64-68.

³⁷ Sauerländer 1996 (1984): 30.

³⁸ Sauerländer 1996 (1984): 27-28.

³⁹ Sauerländer 1996 (1984): 44-46.

La più singolare teoria iconografica del timpano sinistro era stata elaborata già nel 1981 da Jan Van der Meulen, il quale interpreta la lunetta sinistra quale rappresentazione della Creazione. Il Creatore uscirebbe dalle nubi (in realtà poggerebbe sul caos primordiale) e governerebbe la caduta dei demoni precipitati negli abissi. I dieci personaggi sui troni sarebbero l'umanità creata da Dio per rimpiazzare gli angeli decaduti, cioè dieci apostoli (con Pietro e Paolo al centro) come seconda creazione (ricreazione di un ordine spirituale), ma anche anacronistica immagine della Chiesa⁴⁰. Gli apostoli sarebbero dieci perché l'uomo è il decimo ordine delle entità spirituali, dopo i nove cori angelici⁴¹, secondo un'omelia di Gregorio Magno, e significherebbero l'uomo come creato e poi ricreato in Cristo, l'umanità redenta⁴². Il numero 10 sarebbe anche un'allusione all'Antica Legge (decalogo o comandamenti), e negli apostoli convergerebbero l'Antico e il Nuovo Testamento (*concordia testamentorum*) configurati nei *codices* e nei *rotuli* che tengono in mano. Nel portale apocalittico centrale (che non avrebbe nulla di riferibile alla fine dei tempi) gli apostoli diventerebbero 14 per riproporre insieme ai primi 10 il numero 24, analogo a quello dei Vegliardi⁴³. I due timpani laterali mostrerebbero la (Ri-)Creazione e l'Incarnazione, facendo pendant alla Teofania eterna di Cristo al centro⁴⁴. Il soggetto proposto da Van Meulen per il timpano nord è ad evidenza senza precedenti e indimostrabile, e per questo giustamente contestato da più autori⁴⁵.

Alain Erlande-Brandenburg riprende la linea esegetica che legge l'Ascensione nel timpano sinistro e la Parusia (non il Giudizio!) nel timpano centrale, così da legare strettamente i due soggetti⁴⁶. La Thérel, nel 1984, riconferma l'Ascensione (con annuncio parusiaco): gli apostoli sarebbero dieci per esprimere l'umanità intera che attende la Parusia⁴⁷. Il numero sarebbe *voluto* (e non condizionato dallo spazio a disposizione)⁴⁸ anche per significare la somma pitagorica della *tetraktys* e la Chiesa che si estende nel tempo, questo richiamato anche dagli archivolti con Mesi e Zodiaco. Il portale centrale esibirebbe invece il Cristo che mette fine ai tempi e inaugura il trionfo della sua Chiesa⁴⁹. Angeli e Vegliardi sono «la corte celeste e l'*universitas sanctorum* dell'Antico e del Nuovo Testamento», gli apostoli la Trinità che si diffonde ai quattro angoli del mondo, giusta Tertulliano e Gregorio Magno. A lato del 10 come Chiesa in cammino, il 12 degli apostoli al centro sarebbe la Chiesa nel suo compimento alla fine dei tempi. L'architrave rappresenterebbe l'età *ante legem* (Enoch), *sub lege* (Elia) e *sub gratia* (apostoli), ma Enoch ed Elia sarebbero anche gli inviati della fine dei tempi. Le statue-colonna sono per la Thérel «personaggi come fondamento dell'edificio», di cui Cristo è la pietra d'angolo, e il fornice centrale sarebbe la sintesi del programma: un'economia della salvezza annunciata dai profeti, realizzata da Cristo e dispensata nei secoli.

Il Levis-Godechot (1988) appare poco propenso a leggere elementi 'giudiziari' nel timpano centrale, anche se i sette angeli che tengono astrolabi potrebbero rifarsi al *Timeo* di Platone, per il quale luna, sole e cinque astri erranti sarebbero nati per definire la

⁴⁰ Van der Meulen 1981: 61.

⁴¹ Van der Meulen 1981: 63.

⁴² Van der Meulen 1981: 71-72.

⁴³ Van der Meulen 1981: 73-74.

⁴⁴ Van der Meulen 1981: 80-81.

⁴⁵ Ad esempio: Kurmann 2010: 330; Godechot 1988: 67-80; Klein 1994: 410 e nota 57; Halfen 2001: 128 e nota 176; Evers 2011: 122-123.

⁴⁶ Erlande-Brandenburg 1986: 37-38.

⁴⁷ Thérel 1984: 309-316.

⁴⁸ Thérel 1984: nota 415.

⁴⁹ Thérel 1984: 314.

durata del tempo. Inoltre questi avranno un termine secondo il tempo lineare cristiano⁵⁰. Se per la maggioranza degli studiosi gli apostoli sono i troneggianti con Cristo al momento del Giudizio, per lo studioso sono i fondamenti della Chiesa come nella città celeste di Ap 21-22. Qui la Gerusalemme celeste possiede 12 porte 'apostoliche' raggruppate 3 a 3, come appaiono nell'architrave gli apostoli a terne sotto archeggiature. I 4 spazi formati rappresenterebbero i 4 punti cardinali. I due personaggi alle estremità sarebbero invece gli eletti, coloro che lavano le vesti nel sangue dell'Agnello ed entrano per le porte suddette nella città celeste (Ap 22, 14). Nel timpano nord lo studioso osserva che si riscontrano molte anomalie per pensare all'Ascensione (numero degli angeli e degli apostoli, quattro angeli che 'soffiano' a pieni polmoni). Mesi e Zodiaco rinviano comunque al tempo della Missione e al tempo che manca al Giudizio, dunque si dovrebbe confermare l'Ascensione che chiama in causa la Parusia. I 10 personaggi seduti sarebbero gli eletti radunati dai quattro angeli (Mt 24, 31) – pur senza trombe – ma anche gli apostoli, ridotti a 10 per non mettere in campo il numero negativo 11 che li connotava al momento dell'Ascensione⁵¹. Gli angeli che 'soffiano' sugli apostoli evocherebbero inoltre la Pentecoste.

Il contributo del 1993 di Margot Fassler rappresenta, come quello di Van Meulen, una rottura netta nella continuità storiografica, ma anche in questo caso non ha prodotto molto seguito, al punto tale che sarà ritrattato dalla stessa studiosa. L'attenzione della Fassler è centrata soprattutto sul timpano nord, che corrisponderebbe a un Messia/Cristo prima dell'Incarnazione, con i sottostanti profeti incapaci di vederlo, celato com'è da una nube. Il numero 10 connoterebbe il Decalogo, cioè la Legge. I profeti, che annunciarono il Cristo senza poterlo vedere, verrebbero incitati a riconoscerlo dagli angeli, che nell'Antico Testamento incontrano spesso i profeti. La studiosa si rende conto che un soggetto simile sarebbe un *unicum*: a confortarlo ella menziona Ugo di San Vittore, il quale scrive dell'invisibile presenza di Cristo nell'Antico Testamento e dei profeti come precursori degli apostoli, ma anche una miniatura di inizi XI secolo della BnF (ms lat. 9448, f. 4v), con due profeti con rotoli che sembrano guardare e prefigurare la Natività. L'ipotesi – che scaturisce dalla lettura dei tropi di introito della cattedrale di Chartres – contiene senz'altro elementi interessanti (per la prima volta i dieci seduti non sono ritenuti apostoli), ma gli argomenti a favore non appaiono sufficienti. Meno originale l'interpretazione del timpano centrale, che sarebbe una Seconda Venuta (Cristo che occupa il trono alla fine dei tempi), in relazione al simbolismo della porta aperta sul cielo di Ap 4 e più in generale del portale di accesso al tempio⁵². Sull'architrave gli apostoli sarebbero il collegio giudicante e i due personaggi estremi Enoch ed Elia, in presenza dei quali, secondo l'esegesi (Agostino, Ugo di San Vittore), prima del Giudizio Cristiani e Giudei saranno riconciliati attraverso la comune credenza nel Cristo messianico⁵³. Così sarebbe da intendere il significato dei tre fornicoli scolpiti: il timpano nord proclamerebbe le profezie del Cristo a venire; il destro i Giudei benedetti che testimoniano il compimento delle profezie; al centro sarebbero i cristiani – idealmente osservati, più che osservatori, davanti al 'tribunale' degli apostoli – ad aspettare la Seconda Venuta⁵⁴.

Nessuna novità sostanziale emerge, nello stesso 1993, dal volumetto di Anne Prache su Chartres. Le *laudes regiae* – sulle quali aveva insistito anche la Fassler – che si cantavano a Natale e Pasqua all'ingresso della cattedrale qualificherebbero il Portail Royal come

⁵⁰ Levis-Godechot 1988: 76-80.

⁵¹ Levis-Godechot 1988: 75.

⁵² Fassler 1993: 514-517.

⁵³ Fassler 1993: 514.

⁵⁴ Fassler 1993: 517.

portale del Re salvatore e redentore, come trionfo del Dio promesso dai profeti e della Chiesa, rappresentata dagli apostoli⁵⁵. Ai lati di questi ultimi sarebbero due profeti annunciatori della fine dei tempi oppure i Testimoni della visione apocalittica. L'Incarnazione del timpano sud farebbe pendant all'Ascensione a nord, mentre il timpano centrale esprimerebbe il ritorno definitivo della Gloria di Dio, preparata e attesa dalla Chiesa⁵⁶.

L'anno dopo (1994) Peter K. Klein nega invece che il timpano centrale abbia alcuna relazione parusiaca: la *Maiestas* apocalittica di Moissac, come quella di Chartres, rappresentano invece una *durata* dall'Incarnazione alla fine dei tempi, e sono visioni presenti della regalità di Cristo e della sua Chiesa⁵⁷. Lo studioso sembra rifarsi al pensiero di Yves Christe⁵⁸, il quale aveva già mostrato con fermezza e puntualità come Ap 4-5 non fossero per nulla intesi come capitoli parusiaci, nonostante la parentesi esegetica di età carolingia, ma siano da riferire a «tutto il tempo della Chiesa». La polemica contro la tendenza di troppi studiosi a considerare ogni immagine apocalittica come relativa all'escatologia finale è valida ancora oggi. Lo stesso Christe, nel 1996⁵⁹, afferma con sicurezza che il timpano di Chartres non raffigura il Giudice finale ma è una *Maiestas Domini* di tipo classico. Tornando a Klein, non viene abbandonata l'idea che il timpano nord rappresenti l'Ascensione in presenza degli apostoli, ma si afferma che la sequenza di lettura dei timpani è da sud a nord: Incarnazione – *Maiestas Domini* – Ascensione/Parusìa, come passato – presente escatologico – futuro escatologico⁶⁰.

Jean Villette, nel 1994, ripropone come tema del Portale il «regno di Dio» e vi riscontra l'importanza dei numeri 10 (*tetraktys* pitagorica) e 7. Gli apostoli sarebbero nell'architrave «testimoni del Giudizio, alla fine dei tempi»⁶¹, allo stesso modo di Enoch ed Elia elevati al cielo per poter ritornare prima della Parusìa. Il filatterio di Enoch sarebbe stato destinato al *titulus* del profeta. Villette si sofferma anche sul simbolismo dei quattro Viventi, di cui solo l'Aquila ha l'aureola per connotare Giovanni, ritenuto autore dell'Apocalisse⁶². I Vegliardi rappresenterebbero la lode rivolta a Dio nelle 24 ore del giorno. I 7 angeli del primo archivolto portano un oggetto, che non sarebbe un astrolabio ma un *montre solaire*, utile a leggere l'ora se esposto a un raggio di sole⁶³. Così essi indicherebbero il tempo e il suo contrario (l'eterno), riferiti a Cristo. Anche nel timpano nord⁶⁴ Mesi e Zodiaco rimanderebbero a Dio signore del tempo e dello spazio, ma anche alle parole: «Voi non potete conoscere i tempi» (At 1, 7; Mt 25, 13). Poiché, nel registro mediano, due angeli indicano verso l'alto e due verso il basso, il soggetto sarebbe sia l'Ascensione che il ritorno parusiaco⁶⁵, come una sorta di raddoppiamento dei due «biancovestiti». Riprendendo Sauerländer gli apostoli sarebbero seduti in quanto sovrastati al vertice dalla Colomba dello Spirito (Pentecoste), in numero di dieci per indicare pienezza, ovvero la successione apostolica fino alla fine dei tempi, e guarderebbero per questo lo Zodiaco (10 ere a venire).

⁵⁵ Prache 1993: 36.

⁵⁶ Nel volumetto del 2000 Prache afferma che i tre timpani raffigurano il tempo della Chiesa fino alla fine del mondo: 16-17.

⁵⁷ Klein 1994: 403-404.

⁵⁸ Ad esempio: Christe 1974.

⁵⁹ Christe 1996: 138.

⁶⁰ Klein 1994, 403. Nulla di nuovo in Williamson 1995 (1954): 14-17.

⁶¹ Villette 1994: 35.

⁶² Villette 1994: 31.

⁶³ Villette 1994: 32.

⁶⁴ Villette 1994: 49-57.

⁶⁵ Villette 1994: 55.

Nella monografia del 2001 sul Portail Royal Roland Halfen imbocca decisamente la strada della 'polisemia' del messaggio del timpano nord, già implicita nell'interpretazione di Sauerländer (Ascensione/Pentecoste), che ha avuto seguito più di recente.

Tralasciamo la sua disamina del timpano sud⁶⁶, pur interessante per i molteplici nessi con la cultura chartriana. Il soggetto a nord sarebbe di carattere complesso, non soltanto per l'interscambio fra Ascensione e Parusia (già presente nelle Ascensioni romaniche) ma per l'incorporazione di altri temi: Battesimo e Primo mandato trasmesso ai discepoli⁶⁷.

Alla Parusia rimanderebbero il Cristo fra le nubi (Mt 24, 30-31: «E vedranno il Figlio dell'Uomo venire tra le nubi... E gli angeli con tube raduneranno i suoi eletti dai quattro venti»), ma anche Zodiaco («segni nel cielo») e Mesi («segni sulla terra») degli archivolti. I 4 segni dello Zodiaco ai lati dei 4 angeli formerebbero una croce con l'asse verticale di Cristo, così da rappresentare le quattro direzioni del mondo da cui i quattro angeli radunano gli eletti⁶⁸. Anche il suggerimento della Croce nel timpano avrebbe un rimando cosmologico e parusiaco (Segno del Figlio dell'Uomo). I Mesi si troverebbero inoltre nell'orizzonte degli eventi finali, con rimando a Mc 13,25 (parabola del fico), ma anche a Mt 3,7-12 e 13,39, dove Gesù afferma che la vendemmia è la fine del mondo.

Assai più opinabile è l'individuazione di riferimenti al Battesimo nel timpano, in cui le nubi del Cristo simboleggerebbero dei flussi d'acqua e la Colomba al vertice rimanderebbe a quella del Battesimo di Cristo nel Giordano. La Colomba era stata assunta da Sauerländer 1984 come riferimento alla Pentecoste e discesa dello Spirito, ma Halfen obietta che, secondo At 1, tutti i Dodici sono presenti alla Pentecoste e questo non è il caso di Chartres. Lo studioso chiama allora in causa un'apparizione del Risorto, in un evento simile alla Pentecoste e con dieci discepoli in un interno (non c'era Tommaso né evidentemente Giuda, e non ancora Mattia), che è stato evocato anche per il timpano maggiore di Vézelay⁶⁹. È quello narrato da Gv 20,19-22, in cui Cristo si rivolge ai discepoli con le parole: «Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anch'io mando voi». Dopo aver detto questo, alitò su di loro e disse: «Ricevete lo Spirito Santo; a chi rimetterete i peccati saranno rimessi e a chi non li rimetterete resteranno non rimessi». La suggestiva connessione spiegherebbe i dieci personaggi dell'architrave e introdurrebbe nel timpano nuovi riferimenti: un primo mandato ai discepoli e l'antefatto della Pentecoste.

Riguardo alla visione apocalittica del timpano centrale⁷⁰ Halfen ritiene – nella linea dell'interpretazione tradizionale – che gli apostoli siano presenti per un duplice motivo: in rapporto ad Ap 21, dove i nomi degli Apostoli sono scritti sulle pietre di fondazione della città/Gerusalemme celeste, e a Mt 19,28: «Quando il Figlio Uomo siederà nella sede della sua maestà. Anche voi sopra dodici troni giudicherete le dodici tribù d'Israele». Ne deriva che: «con le figure dei dodici apostoli, è anche toccato l'aspetto giudiziario della fine del mondo»⁷¹. Le «tribù d'Israele» (evocate anche nella nuova Gerusalemme di Ap 21) potrebbero essere rappresentate dai personaggi paludati delle statue-colonna, fra le quali presenzierrebbero anche Salomone e la regina di Saba, che risorgerà nel giudizio e condannerà questa generazione, poiché si mosse dai confini della terra per udire la Sapienza di Salomone (Mt 12,42). I due personaggi alle estremità degli apostoli sarebbero anch'essi apocalittici: i due Testimoni uccisi e risorti di Ap 11. I Vegliardi, che cantano e suonano, guardano l'Uno e tengono fiaccole, per questi tre

⁶⁶ Halfen 2001: 98-119.

⁶⁷ Halfen 2001: 119-128.

⁶⁸ Halfen 2001: 123.

⁶⁹ Angheben 1998: 210.

⁷⁰ Halfen 2001: 143-150.

⁷¹ Halfen 2001: 143.

aspetti e sulla base del *Periphyseon* di Scoto Eriugena, significherebbero il ritorno del mondo e degli uomini alla loro origine divina alla fine dei tempi. Il ritorno è il rientro di una molteplicità nell'unità divina. Questo è anche uno dei temi di Thierry di Chartres sullo sfondo del Quadrivio (*De sex dierum operibus*). Aritmetica, Musica, Geometria e Astronomia conducono l'uomo alla cognizione del Creatore. Ogni creatura è mutevole, ma l'unità precede ogni mutevolezza e coincide con la stessa divinità. Per Scoto Eriugena le discipline escono dall'unità, si diversificano e poi rientrano nell'unità. L'intera creazione alla fine dei tempi tornerà nell'unità. Thierry afferma che, con le Arti e la Teologia, si può risalire per gradini all'intelligibilità divina. Il complesso dei portali tematizzerebbe l'elemento spirituale più che l'elemento storico. La dimensione storica è in basso: quella delle statue-colonna, da Abramo a nord fino a Elena e Costantino a sud; in mezzo (fregio): gli eventi della svolta epocale; al centro, il punto forte dello Spirito proiettato al futuro: l'Essere apocalittico cui tutto sarà rivolto alla fine del tempo⁷². Ma anche i timpani laterali sarebbero *allegoriae*: il destro del segreto della nascita spirituale, il sinistro del ritorno futuro degli uomini al Creatore (secondo le quattro prospettive esegetiche: Battesimo, Mandato, Ascensione, Parusia). I tre timpani corrisponderebbero ai tre concetti di Eriugena: *Sein-Weisheit-Leben*⁷³. Questa lettura lascia l'impressione di una sovrapposizione in parte forzata dei testi scritti alle immagini e anche di una quasi sovrapponibilità fra le interpretazioni dei timpani sinistro e centrale, anche se Halfen la giustifica assegnando ad essi diverse connotazioni (rispettivamente: Parusia e Giudizio; Ritorno e Identificazione con la pienezza dell'Essere).

Nel 2010 Margot Fassler torna sul tema del Portail Royal nell'ambito della sua ampia monografia sulla «Vergine di Chartres». Nel capitolo IX prende in considerazione il portale sud in rapporto alla liturgia e alle fonti chartriane. Il capitolo XI è dedicato all'esegesi della narrativa scolpita del fregio e dei pilastrini. Nell'arco del capitolo X, centrato sulle statue-colonna, l'autrice torna anche sul problema dei timpani⁷⁴. Anzitutto evidenzia il simbolismo della Porta in relazione alle feste e ai testi liturgici chartriani, in modo suggestivo anche se con qualche forzatura; in secondo luogo sostiene, riguardo alle statue-colonna, che non sia il caso di tentare di individuare i singoli personaggi (Halfen 2001, Klinkenberg 2008), bensì i numeri e i tipi sottesi (età dei patriarchi, età dei re, età dei profeti). Le statue sarebbero disposte secondo i numeri di Rabano Mauro 3-4-10 (Trinità, Vangeli, Decalogo). Così il portale esprimerebbe il tema della genealogia di Cristo (Mt 1). Maria simboleggia la porta e la porta configura il suo lignaggio⁷⁵, come proclamano i canti *Ave maris stella* (festa della Natività della Vergine) e *Ave regina celorum*. Il corpo di Maria è la porta attraverso cui Dio entrò in carne nel mondo. Nelle antifone mariane cantate al portale Ella è anche tipo della Chiesa, che abbraccia coloro che vogliono essere da lei nutriti. Chi entra in chiesa, come in un nuovo *adventus*, entra a far parte del lignaggio di Maria.

Riguardo al timpano nord la Fassler ritrae la proposta formulata nel contributo del 1993: non più dunque il Cristo prima dell'Incarnazione, ma un soggetto 'polisemico', l'Ascensione che incorpora i concetti del primo Avvento e della Parusia, risultando così una sintesi dei tre timpani del Portail Royal. La studiosa ritiene infatti che il timpano centrale raffiguri la Seconda Venuta. Gli angeli a destra e a sinistra del Cristo corrisponderebbero a quelli incensanti del timpano destro. I quattro angeli sottostanti, invece, sfiderebbero chi guarda a compiacersi della propria rigenerazione e ad accogliere

⁷² Halfen 2001: 151-153.

⁷³ Halfen 2001: 160.

⁷⁴ Fassler 2010: 278-280.

⁷⁵ Fassler 2010: 272.

l'opera che ciò richiede, come afferma Ivo di Chartres nel sermone 19 sull'Ascensione. La nuvola in cui Cristo appare, scompare e (per implicazione) riapparirà, sarebbe riferibile alla carne che 'sostiene' la divinità, dalla carne nascosta e rivelata ad un tempo. In Onorio Augustodunensis si trova il simbolismo della nuvola come carne di Maria. La sequenza *Rex Omnipotens* si cantava davanti al Portail Royal per l'Ascensione: «Oggi l'Onnipotente, dopo aver redento il mondo ascende al cielo da dove era venuto». Anche l'Epistola del giorno, da At 1, avrebbe richiamato la Seconda Venuta del timpano centrale⁷⁶: il verso 11 del testo dell'Epistola (canto d'introito della messa) riprende le parole dei due uomini vestiti di bianco («come se ne è andato così ritornerà»). Anche la Fassler finisce dunque per adeguarsi alle letture tradizionali: Ascensione a nord, Seconda Venuta al centro.

È interessante comunque che alcuni autori abbiano accolto la prima interpretazione della Fassler⁷⁷. Sara Lipton, in particolare, legge come «vecchi Ebrei» quelli dell'architrave nord: pieni di dignità e dotati di cartigli «come i profeti», allungherebbero goffamente i loro colli in un vano tentativo di vedere la divinità a loro nascosta dalla stessa incorniciatura e da una nuvola. Il Cristo in maestà soprastante non sarebbe loro visibile⁷⁸. Wirth definisce «Cristo non incarnato e invisibile, nascosto ai profeti da una nube ma già annunciato dagli angeli»⁷⁹. Egli accoglie anche la proposta della Fassler che il programma del Portail Royal si articoli sulla liturgia delle entrate dell'arcivescovo⁸⁰. Il canto di introito rappresenta, secondo Guillaume Durand (che fu canonico a Chartres) la voce dei profeti che predicano la venuta del Messia (presunto soggetto del timpano sinistro). I tropi assimilavano l'introito del vescovo alla venuta di Cristo (in particolare per la festa della Purificazione o Presentazione al Tempio). Né Wirth né altri autori più o meno recenti mettono inoltre in dubbio che il timpano centrale accolga il Cristo della fine dei tempi⁸¹.

Till Evers (2011) sviluppa di nuovo l'idea di una polisemia per il timpano nord. Il timpano centrale sarebbe la «rappresentazione della Majestas nella conformazione del Cristo della fine dei tempi»⁸². Nel portale nord, invece, il ciclo Mesi/Zodiaco sarebbe collegato all'immagine del Creatore o Maestà come simbolo cosmico e visione complessa⁸³.

All'Ascensione rimanderebbero le nubi, i due angeli biancovestiti, gli apostoli. Ricollegandosi ad Halfen 2001, sarebbero riferimenti al Battesimo la Colomba al vertice e in parte le presunte nubi, da intendere anche come acqua. Alla Parusia rimanderebbero invece i quattro angeli centrali, assimilabili ai quattro venti di Mt 24 e Mc 13⁸⁴ e alle quattro direzioni del mondo. Nei panneggi dei due angeli alle estremità lo studioso legge un omega e un chrismon (Chi-Ro), che sarebbero da leggere come: «Am Ende der Zeiten – Christus». I 4 angeli non appartenerebbero né al tempo 1 del Battesimo né al tempo 2 dell'Ascensione, ma al tempo 3 della fine dei tempi, e si rivolgerebbero ai 10 apostoli

⁷⁶ Fassler 2010: 278.

⁷⁷ Wirth 2004: 198; Wirth 2008: 96-98; Lipton 2014: 135.

⁷⁸ Lipton 2014: 135.

⁷⁹ Wirth 2008: 229.

⁸⁰ Wirth 2008: 230.

⁸¹ Marriage 1909; Mâle 1948; Villette 1957; Katzenellenbogen 1959; Schöne 1961; Sauerländer 1972; Sauerländer 1996 (1984); Thérel 1984; Erlande-Brandenburg 1986; Fassler 1993; Villette 1994; Halfen 2001; Kurmann, Kurmann-Schwartz 2001: 331; Geese 2004: 302-306; Joubert 2008: 82-84; Vergnolle 2008.

⁸² Evers 2011: 93-94.

⁸³ Evers 2011: 103.

⁸⁴ Evers 2011: 105-108.

come fossero gli eletti adunati dai 4 venti/angeli⁸⁵. Per Gregorio Magno, dopo i 9 cori degli angeli, il decimo ordine è quello degli uomini⁸⁶: quindi gli apostoli a nord sarebbero 10 per alludere agli uomini (come in Van der Meulen 1981).

Pur non abbracciando in toto l'ipotesi di Van der Meulen (gli angeli sarebbero annunciatori e non decaduti)⁸⁷, Evers concorda tuttavia sul fatto che Thierry facesse convergere nel timpano nord il *Prologo a Giovanni* di Scoto Eriugena, dedicato al Dio *Logos*, che crea il mondo, lo governa e si incarna in Gesù. Van Meulen aveva letto cosmologicamente il ciclo Mesi/Zodiaco come rimando al *Logos* del *Prologo a Giovanni* di Scoto, ma Evers ritiene che il timpano non sia unicamente dedicato alla Creazione, e il Creatore sia sotteso agli altri aspetti (dal Battesimo alla Parusia). Egli si ricollega infine a Villette 1994 sul 10 come *tetraktys* pitagorica: la 'piramide' del timpano ($1+2+3+4=10$) corrisponderebbe all'Unità originaria-dualità-Trinità-*quaternitas* terrena, cioè dall'Uno originario a dopo la fine dei tempi (il 10).

Il significato dell'insieme dei tre portali viene così riassunto: il *Logos* a sinistra è increato ed eterno (Padre), è lo Spirito creatore di Dio; la Sofia a destra è creata, ed è la maestra d'opera del Cosmo. La *Maiestas* centrale è il punto di sintesi: immagine generale della grandezza e saggezza divina, *dentro* e *al di là* di mondo e tempo⁸⁸. Va detto che tutta questa 'impalcatura' si regge soltanto sull'incerto riferimento al *Prologo* di Scoto Eriugena. Nel 2012 lo studioso ha pubblicato una sintesi del suo testo in lingua francese⁸⁹.

Yves Christe, in un contributo breve ma intenso inserito in un volume del 2013 dedicato alla cattedrale, affronta il caso del Portail Royal. Riguardo al timpano centrale: «Questa sontuosa immagine della gloria atemporale di Dio, più precisamente del Figlio in immagine del Padre intronizzato nel cielo dopo la sua Resurrezione, è sovente confuso senza ragione con una visione della fine dei tempi»⁹⁰. Alcun elemento rimanda al Giudizio, né esiste prova che gli apostoli siano gli «assessori» del Giudice né che i due personaggi aggiunti siano Enoch ed Elia. Questa *Maiestas Domini* sarebbe dunque da leggere attraverso l'opera di Beda, che restò sempre un'autorità per il commento su Apocalisse: essa raffigurerebbe la lode perenne al Cristo/Dio *cuncto tempore saeculi* e si identificerebbe con il tempo della Chiesa, fra I e II Avvento⁹¹. Nel timpano sud, la Saggezza divina sulle ginocchia della Madre è circondata dalla sue sette Figlie (Arti). Nel portale nord, invece, un'Ascensione inabituale sarebbe una trasposizione ibrida di questo soggetto, rappresentato come un'epifania trionfale, come accadde a partire dal VI secolo, con possibilità di variare il numero degli apostoli, la loro posa, la presenza/assenza della Vergine e l'aggiunta di altri personaggi. Il Cristo starebbe sparendo fra le nubi, come fosse un'anima eletta portata in alto⁹². Quattro angeli scendono dal cielo e si rivolgono agli apostoli, disposti a coppie su una panca comune, come nei sarcofagi del IV-V secolo. Lo studioso si chiede se questi fossero davvero dieci in origine o siano stati tagliati al montaggio. Essi non dovrebbero essere confusi con dei profeti (contro Fassler 1993) e Pietro e Paolo si riconoscerebbero al centro.

Anche Marcello Angheben (2017) è assai scettico riguardo al fatto che il timpano centrale possa avere elementi parusiaci o 'giudiziari'. Comunque egli lo colloca – insieme al

⁸⁵ Evers 2011: 110. Come si trova già in Hénault 1876 e Levis-Godechot 1987.

⁸⁶ Evers 2011: 111-112.

⁸⁷ Evers 2011: 122-123.

⁸⁸ Evers 2011: 133.

⁸⁹ Evers 2012. Si veda anche la recensione di Behrendt 2013.

⁹⁰ Christe 2013: 252.

⁹¹ Christe 2013: 255.

⁹² Christe 2013: 255.

timpano nord – nel numero delle cosiddette «teofanie composite», che derivano dall'Ascensione e appaiono soprattutto nel contesto della Borgogna e in ambito cluniacense (Anzy-le-Duc, Charlieu, Cluny, Dijon): visioni atemporali che non necessariamente includono la Parusia. Anche i due personaggi alle estremità degli apostoli si collegano alla Borgogna, dove il collegio apostolico è 'prolungato' con sei personaggi a Charlieu e quattro a Dijon. A Chartres potrebbe trattarsi di un santo e di un profeta, ma l'ipotesi è formulata con cautela⁹³, e così pure l'opinione che gli apostoli siano qui la Chiesa terrestre fondata con la Pentecoste e diffusa nelle quattro direzioni del mondo. La loro 'agitazione' a Le Mans ed a Chartres potrebbe rinviare alla Missione, come a Vézelay⁹⁴. Queste due teofanie avrebbero lo scopo di offrire al fedele un'immagine sintetica della Chiesa terrestre (apostoli) e celeste (Viventi, Vegliardi, angeli), destinate a riunirsi alla fine dei tempi. Il Cristo sarebbe il *Verbum Dei*, in ragione del libro, del gesto della mano destra (non necessariamente di benedizione ma più in generale di proclamazione della parola) e dei Viventi/Evangelisti⁹⁵. Questa osservazione di Angheben è decisamente importante. Se il timpano centrale di Chartres è una teofania derivata dall'Ascensione, come a Le Mans, il timpano nord sarebbe una vera Ascensione, nella quale gli apostoli – il cui numero può essere variabile nei timpani – sono ugualmente seduti, forse per indicare che si trovano nel cenacolo, e si girano occasionalmente l'uno verso l'altro dispiegando il filatterio. Almeno quattro apostoli volgono lo sguardo verso l'alto, in direzione del Cristo dell'Ascensione e degli angeli che ne annunciano il ritorno alla fine dei tempi, come da tradizione iconografica orientale⁹⁶.

Damien Berné, nella sua sintesi del 2018, scrive che nel portale sud la *Sedes Sapientiae* è come regina dei cieli, posta sotto un baldacchino, questo visibile in un disegno di Boudan del 1696. Sotto la corona ha probabilmente un velo, reliquia posseduta dalla cattedrale, così come il rilievo stesso alluderebbe alla statua venerata nella cripta di Notre-Dame-sous-terre, in relazione all'accesso al pellegrinaggio. Lo studioso sottolinea la dimensione sacrificale sia della Presentazione al Tempio sia della Natività con il letto/altare in proiezione eucaristica⁹⁷. L'assialità delle tre figure di Cristo figurerebbe la croce con l'asse trasversale della Presentazione al Tempio (con dodici personaggi)⁹⁸. L'idea di fondo è la redenzione dell'umanità, resa possibile dall'eucarestia (in fase con il concilio Lateranense del 1139). L'iconografia delle Arti del Trivio e Quadrivio, con relativi rappresentanti dell'antichità, e con riferimento all'*Heptateuchon* di Thierry de Chartres (circa 1140), troverebbe un'eco proprio nel tema dell'Incarnazione, visto che le arti del linguaggio (Trivio) possono riferirsi al Verbo fatto carne. La porta nord è centrata invece sull'Ascensione. Quattro angeli in volo scendono dalle nubi, indicando il Cristo a dieci apostoli seduti, che discutono o guardano verso il cielo. La loro gestualità e la colomba dello Spirito in alto alludono anche alla Pentecoste (come in Sauerländer 1984). Segni dello Zodiaco e Mesi potrebbero simboleggiare il cosmo attorno al Risorto. Fra Incarnazione e Ascensione sta, al centro, la Gloria celeste atemporale di Cristo (come in Christe 2013). Gli Apostoli rappresentano la sua Chiesa riunita, mentre i due personaggi estremi sono di dubbia entità: sono stati interpretati come Enoc ed Elia, ma la scena non

⁹³ Angheben 2017: 41.

⁹⁴ Angheben 2017: 40.

⁹⁵ Angheben 2017: 39.

⁹⁶ Angheben 2017: 39.

⁹⁷ Berné 2018: 109.

⁹⁸ Berné 2018: 110.

è un Giudizio⁹⁹. Le statue-colonna rappresentano i pilastri simbolici della Chiesa ma anche re e profeti dell'Antico Testamento come prefigurazioni tipologiche del Cristo¹⁰⁰.

Conclusioni

La storiografia ha analizzato con puntualità e profondità, anche in relazione alla «scuola di Chartres», le implicazioni iconologiche del timpano dell'Incarnazione (sud). Più complessa è risultata l'interpretazione del timpano centrale, poiché la *Maestas Domini* di Ap 4-5 (con Viventi, Vegliardi e angeli), è arricchita sull'architrave da elementi 'estranei' (apostoli, due figure alle estremità del collegio apostolico). Stupisce che un numero così elevato di studiosi sia stato indotto a leggere il collegio degli apostoli in senso 'giudiziario' e (di conseguenza!) i due personaggi ai margini come Enoch ed Elia, senza alcuna evidenza. Gli ultimi contributi di Christe, Angheben e Berné hanno tuttavia rimesso 'le cose a posto', e da questi non si potrà prescindere. Il timpano mette in scena una visione 'presente' e gli apostoli figurano quali titolari del Mandato, la Chiesa. Cristo maestro della Parola, cui rende omaggio la Chiesa celeste, ha già inviato i suoi apostoli (con libri e *rotuli*) in missione, avendo dichiarato che sarebbe stato presente con loro (la sua Chiesa terrena) fino alla fine dei tempi (Mc 16; Mt 28). L'esegesi di Ap 4-5 (se non anche dei commentari della Messa) potrà comunque consentire precisazioni ulteriori (Piva cds).

Il timpano nord è stato invece oggetto, più che di un malinteso storiografico, di una obiettiva difficoltà a delineare un quadro coerente per i registri sovrapposti. Anche in questo caso l'ovvio riconoscimento dell'Ascensione sembrava 'compromesso' da elementi 'estranei' (10 apostoli seduti in un interno, quattro angeli aggiunti ai due «biancovestiti» ai lati di Cristo, se non si tratta di un raddoppiamento degli stessi «biancovestiti» nel registro mediano). I tentativi di un'interpretazione 'dirompente' effettuati da Van der Meulen 1981 e Fassler 1993 hanno avuto ben poco seguito, non potendo giovarsi di termini di confronto. Si è così riconfermato dai più il soggetto dell'Ascensione, 'complicato' da riferimenti ad altri eventi cristologici e apostolici (Parusìa, Missione, discesa dello Spirito, meno credibilmente Battesimo), tutti più o meno contenuti in Gv 20, 19-23, e in At 1, 6-8, come giustamente ha evocato Halfen 2001. D'altra parte tutto lascia credere che, come in molte Ascensioni scolpite romaniche, il tema dell'Ascensione e quello della Seconda Venuta fossero inscindibilmente connessi: il Cristo che scompare fra le nubi coincide con un Cristo che ritorna nelle/dalle nubi. Nel caso di Chartres le allusioni alla Parusìa sembrano anche accentuate, come aveva già notato Hénault nel 1876.

Il registro dei quattro angeli annunciatori della Parusìa è probabilmente in connessione col capitolo parusiaco di Matteo (Mt 24: angeli dei quattro venti). Quattro angeli in atteggiamento simile si trovano nella parte superiore del portale di Cahors, ma almeno due sembrano rivolgersi al Cristo più che agli Apostoli. Gli apostoli con libri e *rotuli* – allusione alla Missione conferita da Cristo prima dell'Ascensione – possono collimare sia con Gv 20, 21-22, sia con At 1, 8. Segni dello Zodiaco e Mesi dovrebbero poi indicare il volgere del tempo che intercorre fra l'Ascensione e la Parusìa.

In definitiva i timpani del triplice fornace del Portail Royal scandiscono i tempi apocalittici da sud a nord: tempo dell'Incarnazione – tempo della Chiesa terrena (Cristo e i simboli della sua Parola, apostoli in Missione) e celeste (Vegliardi, angeli e gli stessi

⁹⁹ Berné 2018: 114, nota 6.

¹⁰⁰ Berné 2018: 110.

Viventi) – tempi finali, discretamente allusi nell'evento del Risorto che ascende per ritornare (At 1). Come è stato notato, vi è certamente una successione anche dal basso verso l'alto: Antico Testamento (statue-colonna) – tempo dell'Incarnazione (fregio) – tempo della Chiesa fino alla Parusìa (insieme dei timpani). Il rapporto 'inverso' fra gli episodi dei timpani (Infanzia a sud, Ascensione/Parusìa a nord) e quelli del fregio (Infanzia a nord, Passione a sud) permette di ricostruire questi significati: Cristo si è incarnato per morire (a sud) – Cristo è venuto una prima volta per ritornare (a nord). Infine, Natività e Ultima Cena (pilastrini) in rapporto al portale centrale rammentano che è su Incarnazione e Sacrificio che si radicano i fondamenti della Chiesa.

Bibliografia selettiva (in ordine cronologico)

- Hénault A., *Étude sur les sculptures du portail royal de la cathédrale di Chartres*, «Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir» 6 (1876): 76-88.
- Durand P., *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Paris 1881.
- Bulteau M. J., *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 3 voll., Chartres 1887-1892, II (1888): 33-80.
- Marriage M. e E., *The Sculptures of Chartres Cathedral*, Cambridge 1909.
- Houvet E., *Cathédrale de Chartres. Portail occidental ou royal*, Chelles 1919.
- E. Mâle E., *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1966 (1922): 378-384.
- Houvet E., *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Chartres 1930 (1926).
- Aubert M., *La sculpture française au début de l'époque gothique (1140-1225)*, Paris 1929.
- Van der Meer F., *Maestas Domini*, Paris-Roma 1938: 371-374.
- Aubert M., *Le Portail Royal et la facade occidentale de la cathédrale de Chartres. Essai sur la date de leur exécution*, «Bulletin Monumental» 100 (1941): 177-218.
- Aubert M., *La sculpture française au Moyen Age*, s.l. 1946: 176 ss.
- Mâle E., *Notre-Dame de Chartres*, Paris 1994 (1948).
- Aubert M., *Le Portail Royal de Chartres*, in *Miscellanea Leo Van Puyvelde*, Bruxelles 1949: 281-284.
- Villette G., *La Cathédrale de Chartres – Oeuvre de Haut Savoir*, Chartres 1994 (1957).
- P. Kidson P., *Sculpture at Chartres*, London 1974 (1958): 14-28.
- Katzenellenbogen A., *The Sculptural Programs of Chartres cathedral, Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959 [Recensioni: Grodecki L., «Gazette des Beaux Arts» 55 (1960): 360-363; Weis A., «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 46 (1983): 327-340].
- Schöne W., *Das Königsportal der Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 1961.
- Heimann A., *The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 31 (1968): 73-102.
- Pressouyre L., *Contribution à l'iconographie du Portail Royal de Chartres*, «Bulletin Monumental» 127/3 (1969): 242-245.
- Heimann A., *A propos des chapiteaux de la façade occidentale de Chartres*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 14 (1971): 349-353.
- Villette J., *Le portail royal de Chartres a-t-il été modifié depuis sa construction ?* «Bulletin de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir» 115 (1971): 255-264.
- Sauerländer W., *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris 1972: 64-68.
- Christe Y., *Les représentations médiévales d'Ap IV (-V) en vision de Seconde Parousie: origines, textes et contextes*, «Cahiers Archéologiques» 23 (1974): 61-72.
- Van der Meulen J. (con N. Waterman Price), *The West Portals of Chartres Cathedral. I. The Iconology of the Creation*, Washington D. C. 1981.
- Thérel M.-L., *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, Paris 1984.

Sauerländer W., *Das Königsportal in Chartres. Heilgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Frankfurt am Main 1996 (1984).

Erlande-Brandenburg A., *Chartres. Dans la lumière de la foi*, Paris 1986.

James J., *An Examination of Some Anomalies in the Ascension and Incarnation Portals of Chartres Cathedral*, «Gesta» 25 (1986): 101-108 [Trad. francese in *Supplément au «Bulletin de la Société archéologique d'Eure-et-Loir»* 27 (1990): 111-123].

Levis Godechot N., *La cattedrale (di) Chartres*, Milano 1988 (1987): 67-80.

Villette J., *La signification des deux signes du Zodiaque placés à part dans les sculptures du Portail Royal de Chartres*, «Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir» 31/3 (1990): 97-109.

Fassler M., *Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres*, «The Art Bulletin» 75/3 (1993): 499-520.

Prache A., *Notre-Dame de Chartres. Image de la Jérusalem céleste*, Paris (CNRS) 1993.

Klein P. K., *Eschatologische Portalprogramme der Romanik und Gotik*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, I: 397-411.

Nolan K., *Ritual and Visual Experience in the Capital Frieze at Chartres*, «Gazette des Beaux-Arts» 123 (1994): 53-72.

Spitzer L., *The Cult of the Virgin and Gothic Sculpture: Evaluating Opposition in the Chartres West Façade Capital Frieze*, «Gesta» 33 (1994): 132-150.

Villette J., *Les portails de la cathédrale de Chartres*, Chartres 1994.

Williamson P., *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven-London 1995: 14-17.

Christe Y., *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris 1996: 138.

Angehen M., *Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 41 (1998): 209-240.

Geese U., *Skulptur der Gotik*, in R. Toman (ed.), *Die Kunst der Gotik*, Königswinter 2004 (1998): 300-385 [302-306].

Prache A., *Chartres. La cathédrale Notre-Dame*, Paris 2000 (Editions du Patrimoine): 16-24.

Halfen R., *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas. I. Das Königsportal*, Stuttgart-Berlin 2001 [con ampia bibliografia].

Kurmann P., Kurmann-Schwartz B., *Chartres. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban (Zodiaque) 2001.

Olson V., *Engaging the Spectator: Nature as Catalyst in the Royal Portal of Chartres*, «Arte y Ciencia» (2002): 531-548.

Jourdan M.-F., *A propos du Portail Royal*, «Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir» 33/4 (2003), Supplément 79: 137-152.

Stolz M., *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, I, Tübingen-Basel 2004: 670-672.

Wirth J., *La datation de la sculpture médiévale*, Genève 2004: 198.

Hummel Ch., *Pythagoras und die Meister von Chartres*, Darmstadt 2016 (2007).

Péneaud Ph., *Les quatre Vivants*, Paris 2007: 249 e 275-277.

Klinkenberg E., *Die Identität der Säulenstatuen in Etampes und Chartres*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 71 (2008): 145-187.

Joubert F., *La sculpture gothique en France XII^{ème}-XIII^{ème} siècles*, Paris 2008: 82-84.

Vergnolle E., 'Maestas Domini' Portals of the Twelfth Century, in C. Hourihane (ed.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honour of Walter Cahn*, Index of Christian Art (Princeton University), Penn State UP 2008: 179-199 [194-196].

Wirth J., *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris 2008.

Fassler M., *The Virgin of Chartres: Making History Through Liturgy and the Arts*, New Haven-London 2010: 223-322.

Evers T., *Logos und Sophia: das Königsportal und die Schule von Chartres*, Kiel 2011.

Evers T., *Logos incarné et éternel. Interprétation du tympan de l'Ascension au Portail Royal de Chartres*, «Bulletin de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir» 112 (2012): 1-32.

Behrendt H., *Christliche Offenbarung und antike Weisheit: gewagte Thesen zum Königsportal von Chartres*, «Kunstchronik» 66/5 (2013): 226-231.

Christe Y., *Les portails occidentaux*, in M. Pansard (ed.), *Chartres*, Strasbourg 2013 (La grâce d'une cathédrale 7): 249-259.

Lipton S., *Dark Mirror: The Medieval Origins of anti-Jewish Iconography*, New York 2014.

Angheben M., *Le portail royal du Mans et l'évolution de la première sculpture gothique entre les facades de Dijon et de Chartres*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 60/1 (2017): 27-58.

Berné D., *L'iconographie. Une vocation à l'universalité*, in D. Berné, Ph. Plagnieux (eds), *Naissance de la sculpture gothique, 1135-1150: Saint-Denis, Paris, Chartres* (catalogo della mostra), Paris 2018: 109-115.

Piva P., *Chartres: una nota sul soggetto del timpano centrale del Portail Royal*, in *Studi in onore di Marina Righetti*, Sapienza Università di Roma, cds.



1



2

Chartres, cattedrale di Notre-Dame: Portail Royal e dettaglio del timpano sud (foto di Fabio Scirea)



3



4

Portail Royal, tympano centrale e tympano nord (foto di Fabio Scirea)

Iconographic Interpretation of the Temple as a Theological Symbol in Images of the Annunciation of the 14th and 15th Centuries

José María Salvador-González

Complutense University of Madrid

jmsalvad@ucm.es

ORCID: 0000-0001-6854-8652

Abstract

This article seeks to highlight the essential symbolic Christian meanings hidden in some textual metaphors of the Old Testament, such as *templum Dei*, «house of Wisdom», *aula regia*, *Sancta Sanctorum*, «tabernacle», «altar», «ark».

To make our approach clearer: first of all, we will analyze some exegesis offered on these metaphorical terms by certain Fathers and theologians of the Eastern and Western Churches; second, we will analyze some pictorial images of the Annunciation of the 14th and 15th centuries that include a temple or chapel in the scene.

From this double analysis of texts and images, it will be possible to conclude that the temple painted in those images constitutes a visual metaphor that illustrates the Christological and Mariological meanings brought to light by the Fathers and theologians when interpreting the aforementioned Old Testament textual metaphors.

Keywords: *Templum Dei*; Virgin Mary; Annunciation; Christ's incarnation; Divine maternity.

How to cite: José María Salvador-González, *Iconographic Interpretations of the Temple as a Theological Symbol in Images of the Annunciation of the 14th and 15th Centuries*, «Fenestella» I (2020): 23-41.

DOI: [10.13130/fenestella/12672](https://doi.org/10.13130/fenestella/12672)

1. Introduction

The frequent attendance of the primary sources of Christian thought has been bringing us for a long time some surprising findings in various doctrinal spheres. One such discovery is the abundant and coincidental series of exegetical texts with which for more than a millennium numerous Fathers and theologians of the Greek-Eastern and Latin Churches unanimously interpreted the Old Testament metaphors *templum Dei*, «abode of the Most High», «house of Wisdom», *aula regia*, *Sancta Sanctorum* or «sanctuary», «tabernacle», «altar», «ark», and other similar metaphorical expressions related to spaces of worship. The most surprising finding, in this case, is not only the extraordinary abundance of exegetical comments produced during such long centuries on these topics but above all the unrestricted concordance with which the different Eastern and Western Christian thinkers interpret these metaphorical expressions according to a double and complementary Christological and Mariological projection. All agree in interpreting these metaphors as graphic symbols of the human incarnation of God the Son in the virginal womb of Mary, as well as of the virginal divine maternity of Mary.

This abundant, multi secular, and concordant series of exegesis will soon become an increasingly unbroken doctrinal tradition in support of its double Mariological and Christological scope. On the other hand, it was entirely foreseeable that this exegetical tradition referring to the textual metaphors of the aforementioned sacred spaces would eventually become visible in some way in the artistic representations of the Annunciation, a Marian event in which the incarnation of the Son of God became real. In this sense, in the 14th and 15th centuries, not a few images of the Annunciation will include as a scenery a transparent form of temple or chapel when presenting the Nazarene house of the Virgin Mary¹. Those special Annunciations that include a temple are precisely the cultural products in which the figure of a painted temple becomes a visual metaphor that allows putting in light the expressed textual metaphors meant in the terms *templum Dei*, *domus Sapientiae*, and the other similar expressions allusive to the sacred spaces that we mentioned before.

This article aims to make a brief and partial approach to this interesting iconographic theme. To better grasp it, we will divide it into three parts. In the first one, we will present a small selection of exegetical comments from Greek-Eastern Fathers on the topic under study. The second will deal with some analogous exegeses produced by Latin Fathers and theologians. In the third part, we will analyze iconographically a few images of the Annunciation that include a painted temple in the 14th or 15th centuries.

¹ More or less in this same order of ideas, the prestigious iconographer Louis Réau expresses: «Le décor de la Salutation Angélique s'est transformé au cours des siècles. D'après l'Évangile de Luc et les Apocryphes, la scène se passe dans la maison habitée à Nazareth par Joseph et la Sainte Vierge. Si les textes sont peu explicites, ils sont unanimes sur ce point. Cependant l'art chrétien n'en a longtemps tenu aucun compte. Au lieu de localiser l'apparition de l'Ange dans la 'chambre de la petite maison de Marie', comme l'imagine le Pseudo-Bonaventure, les artistes ne se font aucun scrupule de la transporter dans un palais ou dans une église, soit même sous un portique ou en plein air au milieu d'un jardin». Réau 1957: 185-186.

2. Greek-Eastern exegeses on the metaphor templum Dei

In the context of the Greek-Eastern Church St. Ephrem of Syria (c. 307-373) seems to be the first thinker who, in the second half of the 4th century, interprets the *templum Dei*, the *Sancta Sanctorum* or the aula regia as symbols of the Virgin Mary, in whose virginal womb God the Son built a house in which to live. Thus, in a hymn on the Nativity of Jesus, Ephrem affirms that «She [Mary] is a royal hall for you [Christ], oh Son of the King [God the Father], and the *Sancta Sanctorum* for you, oh [heavenly] Priest»². And in another song St. Ephrem adds that Mary is the pure temple, in which God stayed, because she was the one in whom the mystery of God becoming man was fulfilled³.

Almost a century later Cyril of Alexandria (c. 370/373-444) takes up the thesis that, after «Wisdom [God] built his house»⁴ and a truer tabernacle (the temple built in Mary's womb), the divine Word that is in the bosom of God the Father descended into her and became man⁵.

About the same time St. Proclus of Constantinople († 446/448) argues that the Holy Spirit formed a living temple in Mary so that the Highest abased himself to take the form of a servant, and the virginal womb of Mary gestated such a great mystery by a divine dispensation⁶. Furthermore, in another sermon in praise of Mary, Proclus describes her as a «secret tabernacle of innocence», «sanctified temple of God», «golden altar of holocausts»⁷.

A couple of centuries later St. Modest of Jerusalem († 634) states that the expression «temple of God» is an eloquent symbol of Mary as Mother of the divine Son, because she was converted by God in her own home, in the shelter of God the Son. He lived in her without restriction, became incarnate in her by the power of the Holy Spirit, and, made child, He who is God inseparable from his Father and the Holy Spirit, remained nine months in the womb of Mary⁸.

² *Aula regalis illa est per te, o Regis Fili; et Sancta Sanctorum per te, o summe Sacerdos!* Ephraem Syrus, Hymni de Nativitate, 17, 5 (Alvarez Campos 1970: 492).

³ *Maria templum est purum, in quo divertit Deus, aeternus heros; et ibi expletum est mirabili modo Mysterium per quod homo Deus factus est et Adamus a Patre filius appellatus est.* Ephraem Syrus, Carmina Sogita, 1, 38 and 40 (Alvarez Campos 1970: 517).

⁴ Cyril of Alexandria assumes here, as many other East and West Fathers and theologians will do later, the expression of Proverbs *Sapientia aedificavit sibi domum* (Prov 9,1).

⁵ *Postquam «Sapientia aedificavit sibi domum», ut scriptum est, ac verius tabernaculum, id est templum illud ex Virgine sibi extruxit, descendit in ipsam incomprehensibili ac divina ratione qui est in sinu Dei ac Patris sui Deus Verbum, et homo factus est.* Cyrillus Alexandrinus, Commentarius in S. Joannis Evangelium. Liber Quartus, IV, 3 (PG 73: col. 615).

⁶ *Quandonam vero caro secundum substantiam Deo immutabiliter unita est, praeterquam heri? quando sancta quidem Virgo suum uterum commodavit: Verbum autem per aurem insiliit; ac Spiritus Sanctus vivum efformavit templum; Altissimus in servi se formam exinanivit; ac demum divinae istud dispensationis mysterium uterus virginalis portavit.* Proclus Constantinopolitanus, Oratio III. De Incarnatione Domini nostri Jesu Christi, 1 (PG 65: col. 707).

⁷ *Quibus laudum praeconiis incontaminatum exornabo castimoniae characterem? Est haec penetrale innocentiae sacrarium; est sanctificatum Dei templum; aureum altare holocaustorum.* Proclus Constantinopolitanus, Oratio VI. Laudatio sanctae Dei genitricis Mariae (PG 65: col. 754).

⁸ *In domo autem Dei et Patris illa excepta est cum exultatione et ineffabili gaudio, quae a Deo facta est habitaculum Filii sui, qui in ipsa incircumscripse habitavit, et ex ea incarnatus ex Spiritu sancto, et factus infans novem menses mansit in utero, qui est Deus a Patre suo et Spiritu sancto inseparabilis.* Modestus Hierosolymitanus, Encomium in Dormitionem Sanctissimae Dominae Nostrae Deiparae semperque Virginis Mariae (PG 86-2: col. 3285).

Towards the end of the 7th century or the beginning of the 8th, St. Germain of Constantinople (c. 650/660-c. 730/733) greets the Virgin as the sacrosanctly built, immaculate and most pure palace of God, the Highest King, adorned with his magnificence, and that now is constituted in the regal hall of the Lord and in his holy temple, not made by human hand and resplendent with beauty, in which the Word of God became incarnate to reconcile men with God the Father⁹.

In those same years, St. Andrew of Crete (c. 660-c. 740) extols the Virgin calling her «magnificent temple of divine glory», «palace of the King of sacred construction», «marriage-bed in which Christ married human nature with his divine nature»¹⁰.

A few years later St. John Damascene (675-749) praised Mary for being «the temple, house of the Lord most purely manufactured, of which David says: Holy is your temple, admirable in justice, of which Christ, building for himself the temple of his body, converted mortals into temples of the living God»¹¹.

3. Latin exegetical comments on the metaphor *templum Dei*

In a way, analogous to what happens in the Greek-Eastern Church, also in the sphere of the Latin Church numerous exegetical comments coincide in considering the textual metaphors *templum Dei*, *aula regia*, *palatium Dei*, *tabernaculum*, or similar expressions alluding to sacred spaces, as clear symbols of the Virgin Mary in her condition as Mother of the incarnate Son of God. From among the copious series of Latin exegeses with that Mariological and Christological projection, we now select a few examples of textual quotations and authors.

Thus, by the middle of the 4th century, St. Zeno of Verona (c. 300-371/372) states that, eventually, the Son of God, disguising his divine majesty and leaving his heavenly seat, settled his reals in the temple of the predestined Virgin Mary, to be engendered in her as a man, of whose nature He lacked¹².

⁹ Ave, sacrosancte aedificatum, et immaculatum purissimumque Dei, summi Regis, palatium, ejusdem (Dei Regis) magnificentia circumornatum, omnesque hospitio recipiens ac mysticis reficiens delicias; quod nunc in aula Domini, in sancto nempe illius templo, fundaris; in quo non manufactus, et vario decore nitens, situs est spiritalis sponsi thalamus; in quo Verbum, errantem (humanam stirpem) revocare volens, carnem sibi desponsavit, ut eos qui voluntate propria extorres facti fuerant, (Patri) reconciliaret. Germanus Constantinopolitanus, *In Praesentationem SS. Deiparae. Sermo I* (PG 98: col. 306).

¹⁰ Ave, vere benedicta, ave, illustris, ave, magnificum divinae gloriae templum: aves, molitionis sacrae Regis palatium: ave, thalame, in quo Christus humanam sibi naturam desponsavit. Andreas Cretensis, *Oratio V. In sanctissimae Deiparae Dominae nostrae Annuntiationem* (PG 97: coll. 894-895).

¹¹ Ave, templum, purissime fabricata domus Domini, de qua David ait: Sanctum est templum tuum, mirabile in justitia; ex qua sibi Christus corporis templum exstruens, templa Dei vivi mortales effecit. Iohannes Damascenus, *Homilia II In Nativitatem B.V. Mariae*, 7 (PG 96: col. 690).

¹² Etenim Deus Dei Filius, tempore constituto, dissimulata interim majestate, ab aetherea sede profectus, in praedestinatae virginis templum sibimet castra metatur, quibus latenter infunditur in hominem gigniturus, ibidemque salvo quod erat meditatur esse, quod non erat. Zeno Veronensis, *Tractatum Sancti Zenonis episcopi veronensis Liber Secundus. Tractatus VIII. De Nativitate Domini II* (PL 11: coll. 413-415).

Some decades later St. Ambrose of Milan (c. 340-397), in the apologetic context of his firm confrontation against the Arians¹³, asks how we could ponder how great was the grace of Mary's virginity. She deserved to be chosen by Christ to be the corporeal temple of God, in which He inhabited the fullness of the divinity¹⁴.

Towards the end of the 4th century or the beginning of the 5th, St. Maximus of Turin († c. 420) proclaimed Mary as a worthy dwelling place for Christ, not according to the laws of physical nature, but by the original grace of the Holy Spirit. In his view, Mary mysteriously gestated as in the tabernacle of her womb the priest, Christ the God, priest and host, God of the resurrection and priest of the oblation¹⁵.

Several decades later St. Peter Chrysologus (c. 380-c. 450/451) notes that Mary gestated God in her womb as in a virginal temple, which means that she acquired the honor of being a mother without losing the glory of virginity¹⁶. Perhaps at the same time the poet and hymnographer Caelius Sedulius (5th century) wrote these lyrical verses in honor of the Virgin:

The house of the modest chest [of Mary] / suddenly became the temple of God: / conserving her virginal integrity, without intercourse / she engendered a son with the Word¹⁷.

Five centuries later¹⁸ St. Peter Damian (1007-1072) affirms that, since Humanity's redemption was impossible if Christ had not been born of the Virgin, the Virgin needed to be born in which the Word of God would become incarnate. Therefore, it fitted that the King of heaven should first build a house – «Wisdom has built his house», in which He deigned to have his lodging when He descended to earth, a house that eternal Wisdom has built for itself in a way that it was worthy to receive it and to procreate it from the womb of her immaculate flesh¹⁹.

¹³ In direct opposition to the Arians, who denied the divine nature of Christ, St. Ambrose is one of the strongest defenders of this Christological thesis, established as the official dogma of the Church in 325 by the first Council of Nicea.

¹⁴ *Quid autem loquar quanta sit virginitatis gratia, quae meruit a Christo elegi, ut esset etiam corporale Dei templum, in qua corporaliter, ut legimus (Coloss, II,9) habitavit plenitudo divinitatis? Virgo genuit mundi salutem, virgo peperit vitam universorum.* Ambrosius Mediolanensis, *Epistula LXIII*, 33 (PL 16: coll. 1249-1250).

¹⁵ *Idoneum plane Maria Christo habitaculum, non pro habitu corporis, sed pro gratia originali.* Maximus Taurinensis, *Homilia V. De eadem [ante natale Domini]* (PL 57: col. 235).

¹⁶ *Qui natus est de Spiritu Sancto et Maria Virgine. Quid terrenum nascitur, ubi auctore Spiritu virgo vocatur in partu? quis non divinum credat quando quae peperit nil sensit humanum? Deum mulier virgineo portabat in templo: hinc est quod et adquisivit honorem matris, et virginitatis gloriam non amisit.* Petrus Chrysologus, *Sermo LIX. In symbolum apostolorum* (PL 52: col. 364).

¹⁷ *Domus pudici pectoris / templum repente fit Dei: / intacta nesciens virum / verbo creavit filium.* Caelius Sedulius, *Hymnus II* (PL 19: coll. 763-764).

¹⁸ This leap of five centuries in the patristic tradition on the theme of *templum Dei* may seem excessive and unjustified. But we can only verify it, because, in the current state of our researches, we do not know of any documentary testimony of Fathers or theologians between the 6th and 10th centuries who have dogmatically interpreted the expression *templum Dei* or the other similar metaphors under scrutiny.

¹⁹ *Sicut ergo impossibile erat ut humani generis redemptio fieret, nisi Dei Filius de Virgine nasceretur; ita etiam necessarium fuerat ut Virgo, ex qua Verbum caro fieret, nasceretur. Oportebat quippe prius aedificari domum, in quam descendens coelestis Rex habere dignaretur hospitium. Illam videlicet, de qua per Salomonem dicitur: «Sapientia aedificavit sibi domum» [...] Quam utique aeterna Sapientia, quae attingit a fine usque ad finem fortiter, et disponit omnia suaviter (Sap. VIII), talem construxit quae digna fieret illum suscipere, et de intemeratae carnis suae*

Some four decades later, St. Anselm of Canterbury (1033-1109) extols the Virgin Mary, calling her «Mother of God [...], the temple of the living God, royal hall of the eternal King, the tabernacle of the Holy Spirit». By a unique and incomparable privilege and an unheard miracle, she made possible for the Word of God, begotten of God the Father before all centuries, to become also her (Mary's) child, being both God and man²⁰.

A century and a half later, St. Bonaventure (c. 1217/1221-1274) recapitulates in a clear and precise manner the various ideas and exegetical arguments produced up until then by the Fathers and theologians on the subject, when manifesting:

one designates with the real name of temple [of God] the womb of the Virgin, in which the whole Divinity inhabited corporally; that is why it is rightly called the temple of God made by divine power, adorned by divine wisdom, dedicated by the grace of God and full of the presence of God. The construction of this temple is due to the Father's power; its ornament, to Son's wisdom; its dedication, to the Holy Spirit's grace; its fullness, to the Incarnate Word's presence. Because, being [Mary's womb] «the noble bridal bed of the whole divine Trinity», it is, nevertheless, a particular and purple temple of the Incarnate Word²¹.

4. The temple form in some images of the Annunciation in the 14th and 15th centuries

The discovery of the reliable and centuries-old exegetical tradition that coincides in interpreting *templum Dei* and other textual metaphors alluding to sacred spaces as symbols of Christ's incarnation and Mary's virginal divine maternity impelled us to investigate the images of the Annunciation of the 14th and 15th centuries, trying to discover some that embody in its scenography a specific form of temple or sacred building. Such an iconographic investigation made foreseeable the finding of some Annunciations that, for including some form of the temple, seek to illustrate the centuries-old tradition on *templum Dei* visually.

Moreover, although this doctrinal tradition lasted, as we have seen, since the 4th century, the search for images of the Annunciation with that unique scenographic feature was only relevant for the 14th and 15th centuries. We have already said that during the Late Antiquity and the High Middle Ages, the scenes of the Annunciation were straightforward, usually reduced to the solitary figures of the angel and the Virgin, superimposed on an abstract background or with little hints of architecture. In that context, some exceptional examples of Annunciations with architectural hints in partial or total form of temple are documented: among such precursor Annunciations we can mention that of the mosaic in

visceribus procreare. Petrus Damianus, *Sermo XLV. II. In Nativitate Beatissimae Virginis Mariae* [VIII Sept.] (PL 144: col. 741).

²⁰ *O beata Dei genitrix, virgo Maria, templum Dei vivi, aula Regis aeterni, sacrarium Spiritus sancti. Tu virga de radice Jesse, tu cedrus de Libano, tu rosa purpurea in Jericho, tu cypressus in monte Sion ; quae singulari privilegio sicut nescis in omnibus comparisonem, ita nihilominus et angelicam superas dignitatem, cui novo et inaudito miraculo datum est ut Verbum quod ante saecula Deus genuit, fieret filius tuus, Deus et homo*. Anselmus Cantuariensis, *Oratio LV, Ad eandem sanctam Virginem Mariam* (PL 158: col. 961).

²¹ *Secundum allegoriam vero nomine templi datur intelligi uterus Virginis, in quo tota Divinitas corporaliter habitavit; et ideo recte dicitur Dei templum fabricatum divina potentia, adornatum divina sapientia, dedicatum divina gratia et adimpletum divina praesentia. Debetur enim huius templi fabricatio potentiae Patris; adornatio, sapientiae Filii; dedicatio, gratiae Spiritus sancti; adimpletio, praesentia Verbi incarnati. Cum enim sit «totius Trinitatis nobile triclinium», est tamen Verbi incarnati speciale templum et hospitium*. Bonaventura de Balneoregio, *I. De Purificatione B. Virginis Mariae. Sermo III* (Obras de San Buenaventura, IV: 564).

the triumphal arch of the Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome (432-440)²², that of the mosaic in the Euphrasian Basilica of Poreč in Croatia (c. 540)²³, that of the ivory Maximian's Throne (545-553)²⁴, and those of the Carolingian miniatures²⁵. Indeed, during the Carolingian period (8th-10th centuries), and especially in the 10th century, some simple architectural elements appear from times to times in the images of the Annunciation painted in miniatures, as a mere exterior scenographic background (not as an interior environment) for Gabriel and Mary. This minimal presence – if not an almost absence – of architectural scenography persists during the following centuries, before some simple metonymic representations of temple-shaped architectures begin to hint at the end of the 13th century. Such is the case of the mosaic Annunciations embodied by Pietro Cavallini in the apse of the Basilica of Santa Maria in Trastevere in Rome (1291) and by Jacopo Torriti in the apse of Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome (c. 1295-1296).

It is mainly during the 14th and 15th centuries when the iconography of the Annunciation becomes much complicated and enriched by a remarkable accumulation of narrative details and symbolic elements. We discover, in this way, a quite large set of pictorial Annunciations that place Mary and the angel Gabriel inside a temple or a building that looks like a church, chapel, or oratory. From that abundant corpus of Annunciations with temple, we will now analyze the eight following representative examples.

²² Gertrud Schiller (1971: 34-35) asserts on these art works: «In the mosaics on the triumphal arch of Santa Maria Maggiore in Rome (432-440) the motif of the Annunciation forms the first scene of this Christological cycle executed under Pope Sixtus III soon after the Council of Ephesus to glorify the Incarnation of God [...]. The scene of the Annunciation includes on the left a building resembling a temple, on the shot door of which a shield hangs, The house is probably an allusion to Luke 1, 28, which says that Gabriel «came in unto Mary»; the shut door and the shield cannot be explained with any certainty».

²³ In the middle of the 6th century the Annunciation in mosaic of the Croatian Euphrasian Basilica in Poreč (c. 540) presents behind Mary the exterior of a large church-shaped building, whose facade serves as background and throne to the Virgin (Schiller 1971: fig. 72).

²⁴ Schiller 1971: 37, states on this ivory art work: «Mary's house, of which the ivory relief of Maximian's Throne shows only a pediment resting on columns, has been expanded in the Poreč mosaic (fig. 71) to form a basilica, the pedimented front of which also forms part of Mary's throne. This conflation of Mary's throne and the church may be intended as a reference to David's new reign announced by the angel and realised in the Church. Irenaeus, who died as Bishop of Lyons in the year 202, sees the Magnificat spoken by Mary at her meeting with Elisabeth as relating to the future Church. Ambrose's commentary on Luke also contains a suggestion of the typological relationship between Mary and the Church, both of which are filled with the Holy Spirit. Yet the juxtaposition of Mary and the church building – which was often to be repeated later – may simply be an allusion to the church in Nazareth, which was so much visited by pilgrims».

²⁵ On this regard, Schiller 1971: 37, assures: «The pictorial type used for the Annunciation during the Carolingian period was usually the one in which Mary sits on the right in front of a conventional architectural motif, while the angel Gabriel walks towards her from the left».



1 Jacquemart de Hesdin, The Annunciation, *Les Petites Heures du Duc de Berry*, BnF, ms Lat. 18014, f. 22r, c. 1380-1385.

Jacquemart de Hesdin (1350-1410) in this Annunciation places this Marian event within a glorious Gothic church, thus converting the modest home of the Virgin into a magnificent temple.

Pointing with the right index towards God, the Father – whose head emerges in the upper-left edge of the scene, Gabriel begins the gesture of kneeling before Mary. Standing, and retracting her body with shyness, she interrupts her meditation before the book she holds in her left hand, while, bowing her head and opening her right hand, she makes a gesture of passive acceptance of the divine design announced by the angel.

Undoubtedly, Jacquemart de Hesdin, perhaps instructed by

some clergyman as an iconographic programmer of this miniature, wants here to pictorially represent the temple as a symbolic visual metaphor according to the various complementary dogmatic meanings hidden in the textual metaphors that we already explained.



2 Melchior Broederlam, The Annunciation. Dijon Altarpiece, c. 1393-1399.

Melchior Broederlam (c. 1350-post 1409) finished in 1399 the painting of the two lateral wings that covered an altarpiece (whose central part disappeared) destined to the Charterhouse of Champmol in Dijon. In both panels, today in the Musée des Beaux-Arts of Dijon, the artist stages four episodes of the life of Mary and Jesus: in the left panel, the Annunciation and the Visitation; in the right, the Presentation of Jesus to the temple and the Flight to Egypt.

In this Annunciation Gabriel, kneeling before Mary, begins to transmit the heavenly announcement after addressing the initial greeting *Ave gratia plena dominus tecum*, inscribed in the phylactery that he carries in his hand. Seated before the prayer book, Mary sketches a gesture of fear and surprise at the unexpected divine design that the angel announces to her. Glowing in his mandorla of cherubs and seraphim in the upper left corner of the picture, God the Father emits his breath/beam of rays of light (symbol of God the Son) towards the Virgin, on whose head the dove of the Holy Spirit flies, to signify the immediate conception of the incarnate Son of God.

For our purposes the most interesting in this panel is the design of the house of Mary in the form of a temple, of strange architecture in which Romanesque and Gothic elements are mixed²⁶. In representing the house of the Virgin with the appearance of a temple,

²⁶ When commenting this *Annunciation* of the Dijon altarpiece, Gertrud Schiller (1971: 49) points out pertinently: «in Melchior Broederlam's Dijon altar (1397, fig. 111) a complex spatial structure related to the Annunciation is combined with a landscape in which the meeting between Mary and Elisabeth takes place. The gold ground remains visible in the top part of the painting only and here God the Father appears in a glory of angels and clouds. At Gabriel's greeting the Virgin looks up from her book and gazes at the angel kneeling before the entrance to her room. The forecorners of the baldachin-like room in which Mary sits on a bench are decorated with two statuettes representing Moses and Isaiah, prophets of the Law and of coming salvation. Above it rises the dome of a circular building, through the door of which, opening into Mary's chamber, part of an altar without candles can be seen. This closed building and the dark window openings of its cupola contrast with the adjoining open hall with its light Gothic gable, through the three openings of which the gold ground shimmers. The number three is an allusion to the Trinity, the window through which the light shines is itself a symbol of light, but more than that, the symbol of the light of Christian belief as contrasted with Jewish unbelief. Light-rays sent by God penetrate the roof and one of the windows of the hall. This third building represents the new Christian Church and is contrasted with the circular building, which we must regard as the Temple of the Old Covenant. Mary, the elect, overshadowed by the Holy Ghost, stands on the threshold from the Old to the New Testament. A little garden borders on the open hall; in a wider sense it relates to Paradise but its walling denotes the *hortus conclusus*, the closed garden of the Song of Solomon,

Broederlam clearly wants to suggest the identification of Mary as the «temple of God», as established by the Greek-Eastern and Latin Fathers and theologians for more than a millennium: this temple painted by Broederlam is a visual metaphor that illustrates the textual metaphor of *templum Dei*, deciphered by the multisecular Christian exegetical tradition.



3 Master of Boucicaut, The Annunciation of the *Livre d'Heures du Maréchal de Boucicaut*. Paris, Musée Jacquemart-André, ms 1311, f. 53v, c. 1410-1415.

Also the Master of Boucicaut (act. 1405-1420), in The Annunciation of the *Livre d'Heures du Maréchal de Boucicaut*, converts the humble house of Mary into a three-nave, hybrid-Romanesque-Gothic style church. Inside that broad church, the artist places both interlocutors in this Marian episode: the angel initiates on his knees his dialogue through the salutation *Ave Maria gratia plena*, inscribed in the serpentine banderole. Kneeling in prayer before her prayer book, Mary turns her body and face towards the heavenly messenger, opening her hands in a sign of submissive obedience to the will of the Highest, that Gabriel notifies her. For this reason, at the top of the scene, surrounded by a mandorla of

seraphim, God the Father sends to the Virgin the beam of rays of light (God the Son) and the dove of the divine Spirit, thus making effective the divine promise communicated to her by the angel: *Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi*²⁷.

In this regard, it is interesting to note that, by configuring in this miniature the house of Mary in the form of a temple, the Master of Boucicaut wants to visually highlight the conceptual value of the *templum Dei*²⁸, like an identifying symbol of Mary as an immaculate tabernacle where God the Son lodges and becomes incarnate by the power of the Holy Spirit.

symbolizing Mary's virginity. From the roof of the chamber hangs a light with three lamps not yet burning. This too may be a reference to the belief that through Mary – regarded in the High and Late Middle Ages as the Temple of the Trinity (*templum Trinitatis*) – the merciful light of the Trinity would become visible on earth».

²⁷ Luke 1, 35 (*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* 2005¹²: 1011).

²⁸ Panofsky 2012 (1953): 116-117, fig. 86, in his analysis of this miniature does not say anything about the symbolic meaning of this temple.



4 Brothers of Limbourg, The Annunciation of *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Tempera on parchment, 21x21 cm. Chantilly, Musée Condé, ms 65, f. 26r, c. 1411-1416.

The Brothers of Limburg (c. 1380-1416), in The Annunciation of *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, situate the dialogue between Gabriel and Mary inside a Gothic-style temple or chapel. Kneeling on a prie-dieu before her prayer book, Mary turns her face to the angel, raising her right hand in a gesture of agreement. Kneeling before his Lady and holding a stem of lily in his left hand, Gabriel unfolds a phylactery in which one reads the salutation *Ave gra[tia] plena*. In the upper left part of the scene God the Father, inside a border of cherubs and seraphim,

and holding the cruciferous sphere of the universe, blows the breath/beam of rays of light (God the Son) that falls upon the Virgin, whose head the dove of the Holy Spirit rubs.

In representing the house of the Virgin in the form of a temple, the Brothers of Limbourg want to signify the perfect identification of Mary = *templum Dei*, for her exclusive privilege of being the virginal Mother of God the Son made man.



5 Robert Campin, The Annunciation. Oil on wood, 76x70 cm, Madrid, Prado Museum, c. 1420-1425.

Robert Campin (c. 1375-1444), in his Annunciation places the Virgin inside a monumental Gothic temple, from the exterior of which the angel Gabriel will enter through a side door. In the upper left corner, surrounded by a mandorla of angels, God the Father radiates to Mary a beam of rays of light, while blessing her with the right hand. Absorbed in prayer before an open book, Mary seems not to have noticed the angel's entry yet. It is important to note here that with this imposing church

Robert Campin fully illustrates the traditional theological thesis that defines Mary as *templum Dei*, in which the Son of God took on human nature by becoming incarnate, according to the Mariological and Christological meanings already explained²⁹.

²⁹ In his analysis of this painting, Thürlemamm 2002: 196, fig. 208, in addition to denying the authorship of Robert Campin on it – since he says that it has been painted by the Master of The Betrothal of the Virgin (Workshop), completely avoids the symbolism of the temple painted on it.



6 Jan van Eyck, The Annunciation in a church. Oil on canvas transferred on wood, 90,2x34,1 cm. Washington DC, The National Gallery of Art, c. 1434.

Jan van Eyck (c. 1390-1441) stages The Annunciation in a church inside a monumental cathedral. The angel points upwards to indicate the origin of his message, while he pronounces the initial greeting *ave gra[tia] plena*, inscribed in an epigraphic line directed towards the Virgin. She manifests her consent to the plan of the Highest by the phrase *ecce ancilla d[omi]ni*, written – inverted from right to left and from top to bottom – in the direction of the archangel.

Besides the well-known symbolism of the stem of lilies and the open book (to signify the fulfillment of some prophecies of the Old Testament) before which Mary prays, it is worth highlighting here the monumental temple with which van Eyck configures the house of the Virgin in this Annunciation³⁰.

With such a configuration the artist illustrates the widespread thesis of the symbolic identification of Mary as *templum Dei*, in her privileged role as Mother of the incarnate Son of God: by the power of the Most High and by the work and grace of the Holy Spirit, the virginal body of Mary becomes the temple into which God the Son inhabits and becomes incarnate when he becomes man.

³⁰ When analysing this *Annunciation in a church* of Jan van Eyck, neither Robb 1936: 506-508, nor Simpson 2007: 102-103, say anything about the temple. In their respective analyses of this painting, Friedländer 1967a: 63-64, plate 57, and Harbison 1991: 175-176, refer to this temple in purely formal and stylistic terms, without mentioning the Mariological and Christological meanings that we have explained.



7 Barthélemy d'Eyck (attributed), *The Annunciation of Aix*. Oil on wood, 155x176 cm, c. 1443-1445. Aix-en-Provence, Church of Sainte Marie-Madeleine.

The Master of the Annunciation of Aix – for many experts, Barthélemy d'Eyck (before 1420-post 1470), in *The Annunciation* from the church of Sainte Marie-Madeleine in Aix-en-Provence³¹, presents originally the iconographic theme that we are studying, by placing the two protagonists of the episode inside a monumental Gothic temple. Emitting the initial greeting *Ave gratia plena Dominus tecum* through his mouth, the angel surprises Mary on her knees, who, interrupting her reading before a lectern, expresses her surprise and fear at the unforeseen presence of the heavenly messenger. From the upper left corner, God the Father, holding the globe of the Universe between two angels, blesses Mary and breathes into her the fecundating beam of luminous rays (God the Son), which carries in its wake the tiny Christ child, bearing a cross on his shoulders. The exciting thing for our purposes is that also in this altarpiece of Aix, the scenographic structure in the form of a temple stands out with an outstanding presence, through which the intellectual author of this painting wants to illustrate the Christological and Mariological symbolisms already explained in the metaphorical identification of Mary as *templum Dei*.

³¹ On the Master of the Annunciation of Aix, see Reynaud 1989 and Laclotte, Thiébaud *et alii* 1983. On this Annunciation see especially Nishino 1999 and Ferré 2008.



8 Jean Fouquet, The Annunciation of the *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*. Tempera on parchment, 16,5x12 cm. Chantilly, Musée Condé, ms 71, c. 1452-1460.

Jean Fouquet (1420-1480) also structures his Annunciation of the *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*³² inside a magnificent Gothic church, with a blue altar covered with a white tablecloth and an ark of gold, raised on four columns, guarded by four golden cherubs. Kneeling before the Virgin to the right of the painting, the archangel points his right finger upwards to indicate the origin of his message. Mary, covered with ample blue garment and sitting on a rug, continues praying with her hands together in front of an open book on her left.

It is quite evident that, in staging in this splendid miniature the episode of the Annunciation inside that beautiful Gothic church, Fouquet wants to illustrate the

identification of Mary as «temple of God». That temple painted on parchment illustrates as a visual metaphor the textual metaphors, such as *templum Dei*, *aula Dei*, *domus Sapientiae*, *tabernaculum*, or similar expressions, which the Christian Fathers and theologians deciphered with a double Mariological and Christological approach. Such textual metaphors constitute some clear and direct allusions to the exclusive privilege of Mary having been chosen by the Highest to become the virginal Mother of God the Son incarnate.

³² On Jean Fouquet and his *Heures*, see Reynaud 2006, Avril 2003, and Sterling, Schaefer 1971.

5. Conclusions

From the brief approach to the topic undertaken here, we could extract the following necessary conclusions:

There are many Fathers and theologians of the Greek-Eastern and Latin Churches who for more than ten centuries made exegetical comments on certain textual metaphors from the Old Testament, such as *templum Dei*, *domus Sapientiae*, *aula regia*, *Sancta Sanctorum*, «altar», and other terms alluding to sacred spaces.

All those Christian thinkers of the East and West agreed to interpret these Old Testament metaphors with a double projection, simultaneously Mariological and Christological, in the sense that they all considered these expressions as metaphors of the human incarnation of God the Son in the womb of Mary and, so, as metaphorical figures of the virginal divine maternity of Mary.

That huge corpus of concordant exegeses of Eastern and Western Christian thinkers shaped a strong doctrinal tradition in defense of the supernatural incarnation of God the Son in the womb of the Virgin Mary.

In the 14th and 15th centuries, when the artistic images of the Annunciation include an increasingly complex and detailed set, representations of this Marian theme are quite frequent, including a temple to represent Mary's house in Nazareth.

The intellectual authors of those images of the Annunciation that include a temple likely want to illustrate with it, as a visual metaphor, the textual metaphors alluding to the Old Testament's expressions *templum Dei*, *domus Sapientiae*, *aula regia*, «tabernacle», and other similar expressions of sacred spaces, interpreted by the Eastern and Western Fathers and theologians according to the double and complementary Mariological and Christological projection already explained.

List of Illustrations

- 1 Jacquemart de Hesdin, The Annunciation, *Les Petites Heures du Duc de Berry*, Paris, BnF, ms Lat. 18014, f. 22r, c. 1380-1385 (Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacquemart_de_Hesdin_002.jpg – Last access: 26.12.2019).
- 2 Melchior Broederlam, The Annunciation, first half of the left wing of the Dijon Altarpiece, c. 1393-1398. Dijon, Musée des Beaux-Arts (Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Annonciation_Melchior_Broederlam.jpg – Last Access: 26.12.2019).
- 3 Master of Boucicaut, The Annunciation, *Livre d'Heures du Maréchal du Boucicaut*, Paris, Musée Jacquemart-André, ms 1311, f. 53v, c. 1410-1415 (Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Heures_de_Mar%C3%A9chal_de_Boucicaut?uselang=fr#/media/File:Boucicaut-Meister.jpg – Last access: 26.12.2019)
- 4 Les Frères de Limbourg, The Annunciation. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Chantilly, Musée Condé, ms 65, f. 26r, c. 1411-1414 (Wikimedia Commons: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f2/Folio_26r_-_The_Annunciation.jpg/800px-Folio_26r_-_The_Annunciation.jpg – Last access: 26.12.2019).
- 5 Robert Campin, The Annunciation. Madrid, Prado Museum, N° Inv. P01915, c. 1420-1425 (Prado Museum; <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/52a6820f-892a-4796-b99e-d631ef17e96a> – Last access: 26.12.2019).
- 6 Jan van Eyck, The Annunciation in a church. Washington DC, The National Gallery of Art, N° Inv. 1937.1.39, c. 1434 (National Gallery of Art: https://images.nga.gov/?service=asset&action=show_zoom_window_popup&language=en&asset=149068&location=grid&asset_list=149068&basket_item_id=undefined – Last Access: 26.12.2019).
- 7 Master of the Annunciation of Aix (Barthélemy d'Eyck?), The Annunciation, c. 1442-1445. Aix-en-Provence, church of Sainte Marie-Madeleine (Wikimedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico_de_la_Anunciaci%C3%B3n_de_Aix#/media/Archivo:Barth%C3%A9lemy_d'_Eyck_002.jpg – Last Access: 26.12.2019).
- 8 Jean Fouquet, The Annunciation, *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*. Chantilly, Musée Condé, ms 71, c. 1452-1460 (Wikimedia Commons: https://fr.wikipedia.org/wiki/Livre_d%27heures_d%27%C3%89tienne_Chevalier#/media/Fichier:Jean_Fouquet_-_Heures_d'Etienne_Chevalier,_n%C2%B0_204_-_L'Annonciation_-_Google_Art_Project.jpg – Last access : 28.12.2019).

Bibliographical references

Primary sources

- Alvarez Campos S. (ed.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, II, 1970.
- Ambrosius Mediolanensis, *Epistula LXIII*, 33, PL 16: coll. 1249-1250.
- Andreas Cretensis, *Oratio V. In sanctissimae Deiparae Dominae nostrae Annuntiationem*, PG 97: coll. 894-895.
- Anselmus Cantuariensis, *Oratio LV, Ad eandem sanctam Virginem Mariam*, PL 158: col. 961.
- Bonaventura de Balneoregio, *I. De Purificatione B. Virginis Mariae. Sermo III* (Obras de San Buenaventura, Edición bilingüe anotada y con introducciones por L. Amorós, IV, *Teología mística*, Madrid 1963: 564).
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio*, Madrid 2005¹².
- Caelius Sedulius, *Hymnus II*, PL 19: coll. 763-764.
- Cyrillus Alexandrinus, *Commentarius in S. Joannis Evangelium. Liber Quartus, IV, 3*, PG 73: col. 615.
- Ephraem Syrus, *Hymni de Nativitate* 17, 5 (Alvarez Campos 1970: 492).
- Ephraem Syrus, *Carmina Sogita* 1, 38 and 40 (Alvarez Campos 1970: 517).
- Germanus Constantinopolitanus, *In Praesentationem SS. Deiparae. Sermo I*, PG 98: col. 306.
- Iohannes Damascenus, *Homilia II In Nativitatem B.V. Mariae*, 7, PG 96: col. 690.
- Maximus Taurinensis, *Homilia V. De eadem [ante natale Domini]*, PL 57: col. 235.
- Modestus Hierosolymitanus, *Encomium in Dormitionem Sanctissimae Dominae Nostrae Deiparae semperque Virginis Mariae*, PG 86-2: col. 3285.
- Petrus Chrysologus, *Sermo LIX. In symbolum apostolorum*, PL 52: col. 364.
- Petrus Damianus, *Sermo XLV. II. In Nativitate Beatissimae Virginis Mariae (VIII Sept.)*, PL 144: col. 741.
- Proclus Constantinopolitanus, *Oratio III. De Incarnatione Domini nostri Jesu Christi*, 1, PG 65: col. 707.
- Proclus Constantinopolitanus, *Oratio VI. Laudatio sanctae Dei genitricis Mariae*, PG 65: col. 754.
- Zeno Veronensis, *Tractatum Sancti Zenonis episcopi veronensis Liber Secundus. Tractatus VIII. De Nativitate Domini II*, PL 11: coll. 413-415.

Secondary Literature

Avril F., *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV siècle* (catalogue de l'exposition, BnF), Paris 2003.

Ferré R.-M., *Le retable de l'Annonciation d'Aix de Barthélemy d'Eyck: Une pratique originale de la vision entre peinture et performance*, «European Medieval Drama» 12 (2008): 163-183.

Friedländer M. J. (a), *Early Netherlandish painting, 1, The van Eycks-Petrus Christus*, Leiden 1967.

Friedländer M. J. (b), *Early Netherlandish painting, 2, Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle*, Leyden 1967.

Harbison C., *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London 1991.

Laclotte M., Thiébaud D. et alii, *L'École d'Avignon*, Paris 1983.

Nishino Y., *Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son Programme iconographique*, «Artibus et Historiae» XX, 39 (1999): 55-74.

Panofsky E., *Les primitifs flamands*, Paris 2012 (1953).

Réau L., *Iconographie de l'Art Chrétien, II, Iconographie de la Bible, 2, Nouveau Testament*, Paris 1957.

Reynaud N., *Barthélémy d'Eyck avant 1450*, «Revue de l'Art» 84 (1989): 22-43.

Reynaud N., *Jean Fouquet – Les Heures d'Étienne Chevalier*, Dijon 2006.

Robb D. M., *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, «The Art Bulletin» 18 (1936): 480-526.

Salvador González J. M., *Dei Templum oblatum Deo est in templo. Aproximación iconográfica a La Presentación de María al templo en la pintura italiana del Trecento desde sus fuentes apócrifas*, «De Medio Aevo» 5 (2014/1): 95-118.

Salvador-González J. M., *O Virgo, templum Dei sanctum. Simbolismo del templo en imágenes de la Virgen María en los siglos XIV-XV según exégesis patrísticas y teológicas*, «Ilur. Revista de Ciencias de las Religiones», 22 (2017): 359-398
[<http://dx.doi.org/10.5209/ILUR.57421>].

Schiller G., *Iconography of Christian Art, I*, London 1971.

Sterling Ch., Schaefer C., *Jean Fouquet. Les Heures d'Étienne Chevalier*, Paris 1971.

Simpson A., *Van Eyck. The complete works*, London 2007.

Thürlemann F., *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Munich 2002.

Il pulpito e il pavimento di San Liberatore alla Maiella: distruzione, alterazione e ricomposizione degli arredi liturgici

Eleonora Tosti

Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo

eleonora.tosti@gmail.com

Abstract

The Pulpit and the Floor of San Liberatore alla Maiella

This paper has been inspired by the study of the Abruzzi liturgical furnishings and, in particular, by a fundamental work of Otto Lehmann-Brockhaus presented in 1944: *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert*.

Our aim is to focus on the abbey church of San Liberatore alla Maiella, the once powerful and widely known Benedictine order, pivot of political control of Montecassino in Abruzzo. Its founding is unknown, but dates back to a time before the year 990, when the abbey was destroyed by an earthquake.

We will pay particular attention to the reconstruction of the architectural development of the church – transformed into a cemetery from the municipality of Serramonacesca in the 19th century – and its medieval pulpit and floor, in particular on their conservation history and their decoration. Our focus, here, is to argue – on the basis of a full analysis of the available sources on the history and restorations of the abbey – that the pulpit is the result of an assemblage carried out between the years 1970 and 1971, and that the floor was made in two distinct interventions, carried out between the 11th and 13th centuries.

Keywords: Abruzzo; Benedictine order; Liturgical Furnishings; Pulpit; Floor

Come citare / How to cite: Eleonora Tosti, *Il pulpito e il pavimento di San Liberatore alla Maiella: distruzione, alterazione e ricomposizione degli arredi liturgici*, «Fenestella» I (2020): 43-77.

DOI: [10.13130/fenestella/14343](https://doi.org/10.13130/fenestella/14343)

San Liberatore alla Maiella: una prepositura di Montecassino in Abruzzo

Non sopravvivono dati certi circa l'origine dell'abbazia di San Liberatore alla Maiella, la più importante prepositura di Montecassino in Abruzzo, che una leggenda fa risalire alla fondazione di Carlo Magno¹. Doveva comunque esistere un primitivo nucleo religioso già alla metà del IX secolo, se prima dell'856 la comitessa Hyselgarda offriva alla «Grancia di San Liberatore beni e chiese nel contado Teatino»², ma poco o nulla si sa di questo insediamento monastico, le cui fabbriche vennero fortemente lesionate dal terremoto del 990. Attraverso il *Commematorium* – documento sopravvissuto in originale e stilato in più tempi, dal 1019 al 1034, anno della morte del suo redattore³ – sono note le condizioni in cui vivevano i monaci all'arrivo di Teobaldo, nominato nel 1007 nuovo preposito di San Liberatore⁴: essi erano costretti in baracche di legno costruite in seguito al crollo degli ambienti monastici.

Teobaldo, rampollo della nobiltà teatina, cresciuto e formatosi tra Chieti, Montecassino e Gerusalemme, per oltre quindici anni guiderà il cenobio della Maiella, risanandone le fabbriche e implementandone i possedimenti⁵. Ricorda il *Commematorium* come, poco dopo il suo arrivo in San Liberatore, con l'aiuto dei confratelli che lo avevano seguito da Montecassino e quelli trovati sul posto, Teobaldo dava avvio alla ricostruzione degli ambienti monastici, sostituendo le baracche di legno con abitazioni *ex lapidibus atque cementis*, dedicando poi le sue attenzioni al restauro della chiesa, descritta come *adque omnimodo obscura*⁶. Dell'aula di culto fece allargare l'ingresso, aumentare il numero delle finestre, accrescere l'altezza e, in ultimo, decorare le pareti. Poco dopo, lo stesso Teobaldo consacrava otto altari all'interno della chiesa, ognuno dotato di numerose reliquie e decorato con preziose stoffe provenienti dalla Spagna, dall'Africa e da Costantinopoli⁷, mentre sull'altare dedicato a San Liberatore veniva posta un'icona d'avorio con la raffigurazione della Vergine affiancata da santi e martiri⁸.

¹ Sull'abbazia di San Liberatore alla Maiella: Blondus 1510: 117; Ceraso 1677; Bindi 1882, IV: 231; Bindi 1889, I: 655-659; Caravita 1869: 317, 319-321; Salazaro 1877: 37; Balzano 1911: 599-612; Sella 1912 (1936): 306, n. 4350; Inguanez 1931: 18-24; Inguanez 1933: 311-317; Inguanez 1946: 272-281; Gavini 1915: 1-12, 29-33; Gavini 1925: 16-63; Gavini 1926: 135-142, 179-190; Gavini 1926-1927; Gavini 1927-1928, I: 27-36, 53-56; Carusi 1929: 97-114; Carusi 1932: 173-190; Chiappini 1958: 433-458; Matthiae 1963: 115-129; Ciglia 1964; Ragghianti 1969, III: 111; Moretti 1971a, I: 14-30; Moretti 1972b: 268-276; Pace 1971: 71-82; Leccisotti 1972: 515-520; Avagliano 1974: 225-257; Carbonara 1979: 127-164; Zulli Danese 1979: 303-309; Fucinese 1980: 89-98; Bloch 1986, I: 377-392; Feller 1988a: 1-72; Feller 1988b: 51-72; Feller 1992: 49-69; Feller 1998; Grottini 1988; Pietrantonio 1988: 289-293; Paciocco 1989: 89-114; Andaloro 1990: 305-317; Favole 1990: 33-40; Fobelli 1990: 305-317; Dell'Omo 1997: 277-328; Dell'Omo 2000 e 2003 e 2004 e 2006 e 2013; Ghisetti Giavarina, Maselli Campagna 1998a e 1998b; Ghisetti Giavarina 2003: 361-365; Albertini 1994: 12-13; Albertini 1999: 19-20; Carlettini 2001: 47-82; Delle Donne 2001: 210-211; D'Antonio 2003: 54-58; Gandolfo 2004: 11-16, 113-116; Somma, Marinelli 2005; Mancini 2006, III: 192-197; Curzi 2008: 177-201; Tosti 2019.

² Antinori, *Corografia*, XL/II, f. 301.

³ Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. XCIX, fasc. VII, n. 82. Carusi 1932: 173-190 (181); Orofino 2011: 165-166.

⁴ *Chronica monasterii Casinensis*, II, 53: 264.

⁵ Teobaldo lascerà il monastero della Maiella per la contestuale nomina, nel 1022, ad abate di Montecassino, ma vi farà ritorno nel 1031, dopo aver trascorso quattro anni a Capua, prigioniero del conte Pandolfo. *Chronica monasterii Casinensis*, II, 52: 262.

⁶ Montecassino, Archivio dell'Abbazia, caps. C I, fasc. I, n. I. Carusi 1932: 173-190.

⁷ Orofino 2011: 166.

⁸ Antinori, *Corografia*, XL/II, f. 301.

Per i continui restauri e ammodernamenti cui il monastero di San Liberatore fu sottoposto nel corso dei secoli e, soprattutto, per lo stato di abbandono in cui fu lasciato tra Otto e Novecento, dell'attività di Teobaldo si scorgono oggi rare tracce negli alzati della chiesa, ritenuta a lungo, prima della sua recente rilettura, degli inizi dell'XI secolo⁹. A poca distanza dagli interventi teobaldini, la chiesa e il monastero furono oggetto di nuovi restauri, voluti, stando a quanto narrato da Pietro Diacono nella *Chronica Monasterii Casinensis*, dall'abate di Montecassino Desiderio durante la giurisdizione del preposto Adenulfo, quindi in un momento anteriore al 1073¹⁰. Ulteriori consistenti restauri furono eseguiti sotto l'abate cassinese Bernardo I Aiglerio (1263-1282)¹¹, poi ad opera di Basilio II tra il 1595 e il 1596¹²; quest'ultimo, come si vedrà più avanti, fece rinnovare la chiesa in sintonia con il clima post-tridentino, risanandone le fabbriche e smantellando gli arredi liturgici medievali per liberare la navata maggiore da ostacoli visivi¹³.

Nel corso dell'Ottocento, a seguito delle soppressioni napoleoniche, la comunità benedettina abbandonò il monastero della Maiella, decretando il lento ma inesorabile declino degli ambienti monastici e della chiesa; la quale fu progressivamente spogliata degli arredi sacri, del ferro, del materiale da costruzione, del tetto e del pavimento, per essere successivamente trasformata dal Comune di Serramonacesca in un cimitero a cielo aperto¹⁴ (fig. 1). Tra il 1960 e il 1972 l'edificio fu oggetto di un complesso cantiere di restauro fondato sul criterio progettuale di Mario Moretti, ovvero volto a spogliare la chiesa delle sue stratificazioni storiche al fine di recuperarne le forme medievali¹⁵.

Seppur alterato nei suoi alzati e nella disposizione dello spazio interno, l'edificio sacro è la sola testimonianza della potente abbazia benedettina abruzzese, che a pochi decenni dalla fondazione poteva già contare su di un patrimonio di sessantacinque unità fondiari nel *comitatus Theatinus* e di un importante sbocco sul mar Adriatico¹⁶ (figg. 2-3).

La ricostruzione dell'edificio sacro attraverso le carte d'archivio

Entrando oggi nella chiesa di San Liberatore è possibile scorgervi un pulpito e un pavimento 'medievali'. In realtà la loro presenza è il frutto di una ricostruzione più o meno arbitraria eseguita durante i restauri condotti tra il 1967 e il 1971. Prima di questa data, della potente abbazia benedettina rimanevano solo gli alzati dei muri perimetrali della chiesa e qualche traccia degli ambienti monastici sul fianco occidentale dell'edificio sacro. Lo stato di abbandono in cui questo versava, oltre ad essere

⁹ Per tale rilettura: Gandolfo 2004: 11-16; anche Matthiae 1963, I, nn. 1-2: 115-129; Carbonara 1979: 147-179; Fucinese 1980, I: 89-98.

¹⁰ Bloch 1986, I: 386-387; Ghisetti Giavarina, Mosetti Campagna 1998b: 66-69.

¹¹ Ceraso 1677: 9; Bindi 1889: 333; Ghisetti Giavarina, Mosetti Campagna 1998b: 22-23. Sulla figura dell'abate Aiglerio, in particolare: Saba 1931; Del Treppo 1960.

¹² Basilio II da Gussago (detto anche «da Brescia») è abate di Montecassino dal 1595 al 1596.

¹³ Antinori, *Corografia*, XL/II, f. 355.

¹⁴ ASC-Ser, *Libro delle Delibere, 1805-1809, 1821-1833, 1833-1840*. Un doveroso ringraziamento va a Mario Palombo e al Sindaco del Comune di Serramonacesca, Franco Enrico Marinelli, per aver agevolato le mie ricerche nell'Archivio Storico.

¹⁵ Per l'attività di Mario Moretti in San Liberatore: Moretti 1971a: 14-30; Moretti 1972b: 268-276; SABAP-Abr, Archivio Storico, b. M/981, *Serramonacesca, Chiesa di San Liberatore a Maiella*. Un sincero e doveroso ringraziamento va a Graziella Mucciante, Antonella Lopardi, Anna Colangelo, Annamaria D'Antimo e Alessandra Giancola per aver agevolato con estrema disponibilità le mie ricerche.

¹⁶ Dell'Omo 2003: XIX.

testimoniato da fotografie d'archivio, emerge chiaramente dalle parole con cui Andrea Caravita descriveva il sito monastico nel 1869:

«le condizioni in cui trovasi oggi questo monumento è deplorabile; né i barbari vi si potevan gittare sopra a spogliare di tutto con più rabbia di quello che fecero gli incivili della prima metà di questo XIX secolo»¹⁷.

Eppure, intorno alla metà dell'Ottocento, stando sempre alle parole di Caravita, la chiesa conservava ancora parte dei suoi ambienti monastici e soprattutto il portico, le cui tracce si sarebbero perse di lì a poco tempo¹⁸.

La soppressione degli ordini monastici decretata nel Regno con la legge del 13 febbraio 1807 interessò naturalmente anche San Liberatore alla Maiella, insieme alla casa madre di Montecassino, tanto che l'ultima testimonianza nota di un preposito del monastero abruzzese risale al settembre 1804¹⁹. Dopo la dipartita dei monaci benedettini il cenobio passò sotto il controllo dei Padri Cruciferi dei Mannesi di Napoli e, tra il 1809 e il 1819, vi abitarono i padri Camilliani di Bucchianico, costretti anch'essi ad abbandonare il monastero d'origine²⁰. Da quel momento, iniziò la lenta spoliazione delle fabbriche di San Liberatore: sotto i Padri Cruciferi furono asportati e venduti il tetto, il materiale lapideo e il ferro ricavato dalle strutture della chiesa²¹; i Padri Camilliani, tornando nel loro monastero di Bucchianico, vi trasferirono l'altare maggiore; le campane furono vendute a Chieti²²; il Comune di Serramonacesca asportò il pavimento per ricomporlo nella parrocchiale del paese, intitolata a Santa Maria Assunta, le cui strutture negli ultimi decenni del XIX secolo erano in fase di ultimazione²³. La spoliazione della chiesa si concluse solo a metà Ottocento, quando il Comune deliberò di adibire l'edificio sacro a luogo di sepoltura²⁴ (fig. 1).

Per il complesso quadro appena delineato, prima di proseguire con l'analisi dell'arredo liturgico, risulterà utile soffermare l'attenzione sulle trasformazioni subite dalla chiesa di San Liberatore nel corso dei secoli. Grazie a due disegni conservati nell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino, entrambi ad inchiostro e acquerello su carta e realizzati nel 1701 e nel 1704 dal benedettino Michelangelo Monsa²⁵, è oggi possibile ricostruire con buona approssimazione l'assetto del complesso monastico prima dell'abbandono ottocentesco (figg. 4-5).

Del cenobio, agli inizi del XVIII secolo, erano ancora in uso gli ambienti monastici, disposti intorno al grande chiostro quadrangolare addossato lungo il fianco settentrionale della chiesa; quest'ultima era tripartita da due file di sette pilastri e terminava con triplice abside e presbiterio probabilmente rialzato. Nella chiesa erano presenti sette altari: uno

¹⁷ Caravita 1869, I: 319.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Dell'Omo 2003: CXLI; Dell'Omo 2006: XIII.

²⁰ Bucchianico, Archivio Storico Comunale, *Libro delle Delibere*, 1809. Cfr. Ruffini, Di Menna 1990: 8-9. Si rimanda, inoltre, alla relazione della Soprintendenza dell'Arte medievale e moderna degli Abruzzi e del Molise del 2 dicembre 1924, in ACS, AA.BB.AA., div. I (1908-1924), b. 1249. Ringrazio inoltre la dott.ssa Luciana Millone per aver agevolato la consultazione della documentazione conservata presso l'Archivio dei Padri Camilliani di Roma.

²¹ Ruffini, Di Menna 1990: 8-9.

²² Caravita 1869, I: 320-321.

²³ ASC-Ser, *Libro delle Delibere*, 1821-1833.

²⁴ ASC-Ser, *Libro delle Delibere*, 1805-1809, 1821-1833, 1833-1840.

²⁵ Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Collezione piante e disegni, S. Liberatore L. 1 e S. Liberatore L. 2, Michelangelo Monsa da Genova, prospetto della chiesa e del monastero di S. Liberatore alla Maiella, anno 1701 e 1704.

al centro del presbiterio; un secondo, seguendo quanto riportato da Monsa nella pianta della chiesa, era addossato all'abside centrale; in corrispondenza delle due absidi minori dovevano delinearsi due cappelle con altrettanti altari dedicati a San Liberatore, sulla destra, e a Santa Maria genitrice de monte Serrato, sulla sinistra; due altari erano posti lungo il fianco orientale, consacrati rispettivamente a San Benedetto e a Santa Scolastica; un ultimo era dedicato a Santa Flavia, nella navata opposta scandita verosimilmente da tre cappelle. Inoltre, un portico aperto da tre fornici era addossato alla facciata, sormontato da un vano denominato *cubiculum P. Prioris*²⁶.

Quanto descritto su carta da Michelangelo Monsa sembra trovare perfetta corrispondenza nelle parole con cui Cornelio Ceraso (pseudonimo di Francesco Danese) ricorda nel 1677 il cenobio di San Liberatore:

«Nell'ingresso di questo luogo si scuopre un ampio, e spatioso cortile murato d'intorno, et à drittura del portone di questo stà situata la chiesa con tre porte, avanti le quali è un bell'atrio con tre camere grandi di sopra, alla cui sinistra stà il campanile con alcune camere attaccate; & alla destra una magnifica porta, che dà ingresso all'abitazione. Il vano della chiesa è assai nobile, e grande, & ha tre navi. Contiene cinque cappelle colla sagrestia alla destra [...]»²⁷.

Lo spazio sacro della chiesa così descritto da Monsa e Ceraso aveva, però, subito tra il 1595 e il 1596 un importante restauro da parte dell'abate di Montecassino Basilio II, con profonde conseguenze sulla spazialità medievale dell'edificio²⁸. Ancora dalla lettura degli scritti di Cornelio Ceraso apprendiamo come la chiesa presentasse:

«il pavimento della nave di mezo lavorato con pietre mischie, fuorchè una parte vicina all'altar maggiore, in cui stava il Choro all'uso antico; ma hora il Choro sta dietro il suddett'altare come si costuma al presente, per opera dell'Abbate di MonteCasino Basilio di Brescia»²⁹.

Stando alle parole di Ceraso, l'abate di Montecassino interveniva nella chiesa di San Liberatore seguendo un fenomeno già ampiamente diffuso in Italia a quell'altezza cronologica, disponendo lo smantellamento del basso coro così da liberare la navata centrale, come si andava facendo in molti edifici medievali³⁰. Ulteriore conferma dell'azione di Basilio II in base alle parole di Cornelio Ceraso si ritrova nei ricordi dell'abate Pacichelli, che nel 1695 annotava come il coro della chiesa di San Liberatore fosse «di vecchio ed elegante artificio di legno» e posto «dietro l'altare, sopra il quale sono varie sacre pitture [...]»³¹.

Il pulpito e il suo assemblaggio moderno

Nessuna notizia emerge dalle fonti circa la presenza nella chiesa di un pulpito e di un suo possibile smantellamento, magari disposto contestualmente ai lavori che portarono alla liberazione della navata centrale dal basso-coro medievale. Eppure, entrando nella chiesa, è oggi possibile osservare un pulpito a cassa su colonne addossato al terzo

²⁶ Ibidem. I disegni realizzati da Monsa trovano precise corrispondenze nell'incisione della chiesa e del cenobio di San Liberatore (fig. 6) pubblicata da Erasmo Gattola (1733, tav. VIII).

²⁷ Ceraso 1677: 9.

²⁸ Ghisetti Giavarina, Maselli Campagna 1998b: 27-28.

²⁹ Ceraso 1677: 9.

³⁰ Herklotz 1985: 21-74; De Blaauw 2006: 25-51; Gianandrea, Scirocco 2018: 407-451.

³¹ Pacichelli 1695, II: 31; Di Fulvio 1962: 76.

pilastro sul lato destro della navata maggiore e posto al di sopra di una pedana litica, inserita per compensare la forte pendenza del pavimento³² (fig. 7).

Il manufatto è costituito da un'intelaiatura di gesso e cemento nella quale sono ammorsati ventisette frammenti scultorei. La cassa quadrangolare, priva del parapetto posteriore, poggia su tre architravi e presenta la fronte spartita in modo irregolare da cornici frammentarie che inquadrano due plutei figurati. La lastra di destra è decorata da un grifo di profilo che volge il muso all'indietro, vomitando dal becco un racemo fiorito; il pluteo di destra presenta al centro due volatili affrontati, appollaiati su un cespo di acanto. Nella balaustra del fianco destro è ospitata una terza lastra, inquadrata da tre cornici, decorata da motivi vegetali e un fiore centrale. Completano la struttura una base di colonna e due capitelli, uno dei quali fortemente frammentario.

Il pergamino è il risultato del progetto sviluppato da Mario Moretti e basato sull'assemblaggio di pezzi eterogenei, la cui provenienza è nota solo in parte. L'audacia del soprintendente non fu, naturalmente, esente da critiche. Valentino Pace, ancor prima della chiusura del cantiere di restauro della chiesa di San Liberatore, osservava come «gli scarsi rilievi medievali fossero miseramente inseriti in una tipologia non soltanto inventata ma anche sbagliata»³³. Moretti, forse nel tentativo di giustificare il suo operato, nelle pagine di *Restauro d'Abruzzo* precisava come:

«Un'operazione che può sembrare azzardata è stata quella di un parziale rimontaggio dell'ambone, databile al penultimo decennio del secolo XII, con i numerosi frammenti conservati soprattutto nella chiesa del paese. D'altra parte si deve tener presente che nessuno degli amboni coevi a questo è giunto intatto fino a noi. Non quello di San Clemente a Casauria, non quello di Corfinio e neppure quello di Bominaco. Si tratta sempre di opere che hanno subito notevoli ed evidenti manipolazioni, certamente in seguito a distruzioni avvenute per cause naturali o per danneggiamenti dovuti a fatti di guerra. L'ambone, il nuovo ambone di San Liberatore, vuol essere soprattutto una maniera di conservare ed esporre razionalmente il prezioso materiale decorativo architettonico, prima disperso in più luoghi ed esposto a facili esportazioni»³⁴.

Per poter comprendere appieno l'operato del soprintendente e, soprattutto, le critiche che seguirono, si è costretti a ricostruire, attraverso un attento spoglio delle carte d'archivio, il suo operato nel cantiere della Maiella e in particolare, per il nostro discorso, il progetto legato all'assemblaggio della struttura del pulpito. Nell'Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, oggi dei restauri di Moretti si conservano solo due lettere, ma di estrema importanza per ricostruire gli spostamenti e la provenienza dei frammenti scultorei reimpiegati nel pergamino³⁵.

Nella prima lettera, inviata il 15 ottobre 1970, Moretti chiedeva a don Emilio Trozzi, allora parroco della chiesa di Serramonacesca, consacrata a Santa Maria Assunta, l'autorizzazione per lo «smontaggio del pavimento di tipo cosmatesco e dei bassorilievi dell'ambone un tempo in San Liberatore ed oggi nella parrocchiale», impegnandosi, inoltre, a risarcire l'edificio con un pavimento moderno e un nuovo altare³⁶. La richiesta

³² Sui lavori eseguiti nella chiesa di San Liberatore alla Maiella si rimanda in particolare alla documentazione presso ACS, AA.BB.AA., div. I (1908-1924), b. 1249; I vers., b. 372, *relazione storica*; SABAP-Abr, Archivio Storico, b. M/981, *Serramonacesca, Chiesa di San Liberatore a Maiella*.

³³ Pace 1971: 73.

³⁴ Moretti 1972b: 275. Purtroppo, il soprintendente non indica la provenienza del materiale.

³⁵ Sul tema, anche Tosti 2019.

³⁶ SABAP-Abr, Archivio Storico, b. M/981, *Serramonacesca, Chiesa di San Liberatore a Maiella*.

di Moretti, pur chiarendo la provenienza di parte del materiale scultoreo, costringe comunque ad approfondire l'analisi delle fonti edite e dei documenti d'archivio per provare a comprendere il reale numero di pezzi asportati dalla parrocchiale del paese.

Émile Bertaux, nel 1903, fu tra i primi studiosi ad accennare al materiale scultoreo conservato nell'Assunta, riferendo brevemente di *quatre morceaux d'ambon ou de transenna*³⁷. Pezzi descritti solo qualche anno più tardi anche da Balzano come «quattro frammenti adornati non di soli fogliami ed intrecci ma di figure d'uccelli e di grifi incastrati nel dosso dell'altare maggiore»³⁸. Più dettagliata risulta l'analisi proposta nel 1944 da Otto Lehmann-Brockhaus che, nel descrivere la chiesa di Santa Maria Assunta, ricordava due lastre con grifi ed uccelli nell'altare maggiore, un architrave nel prospetto interno dell'abside ed una terza lastra murata in facciata, al di sopra del portale maggiore³⁹. Le parole di Lehmann-Brockhaus trovano un preciso riscontro in tre fotografie conservate presso il Bildarchiv Foto Marburg⁴⁰, nelle quali si riconosce, inserito al di sopra di una delle due porte aperte ai lati dell'abside della parrocchiale, l'architrave reimpiegato sul fianco sinistro del pulpito. Allo stesso modo, un'immagine pubblicata da Moretti aiuta a chiarire la provenienza dell'epistilio inserito nella fronte del pergamo⁴¹, fino al 1971 in funzione quale architrave del portale maggiore dell'Assunta⁴² (fig. 8).

Studiando il carteggio d'archivio, è possibile stabilire come nella parrocchiale di Serramonacesca fossero presenti un numero di frammenti ben più cospicuo di quelli appena descritti. Lo rivelano le schede inedite «d'inventario di oggetti d'arte» stilate tra il 1933 e il 1935, rintracciate nell'Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, dove vengono catalogati:

1. Un capitello medievale utilizzato come raccordo tra due basi poste a formare un'acquasantiera⁴³ – poi utilizzato da Moretti nel pergamo;
2. un architrave romanico «campito a bassorilievo con forte racemo ornato con fogliame stilizzato a fioroni, tre animali e una piccola figura in piedi rappresentante la Madonna con Bambino»⁴⁴ – oggi visibile nel fianco destro del pulpito;
3. un capitello frammentario «della stessa arte e della stessa fisionomia di quello che funziona come sostegno della pila d'acqua»⁴⁵ – anch'esso reimpiegato nel pergamo; altri materiali scultorei descritti in deposito nella navata orientale dell'Assunta⁴⁶.

Si può supporre che i frammenti descritti da Bertaux, Balzano e Lehmann-Brockhaus fossero stati reimpiegati nelle fabbriche della chiesa parrocchiale tra il 1819 – anno in cui l'edificio veniva demolito per le gravi lesioni riportate a seguito di un terremoto – e il decennio 1860-1870, quando la ricostruzione della chiesa sembra giunta a termine⁴⁷. Al

³⁷ Bertaux 1903: 572.

³⁸ Balzano 1911: 604.

³⁹ Lehmann-Brockhaus 1942/1944: 367, 369.

⁴⁰ Bildarchiv Foto Marburg, neg. nrr. 301.299, 301.300, 301.301.

⁴¹ Moretti 1972b: 268-276 (270).

⁴² Moretti 1972b; Bildarchiv Foto Marburg, neg. n. 300.503.

⁴³ SABAP-Abr, Archivio Storico, *Archivio Verlengia*, b. 283, scheda n. 19. Tale composizione sembra trovare riscontro in una foto in Di Fulvio 1962: 81.

⁴⁴ SABAP-Abr, Archivio Storico, *Archivio Verlengia*, b. 283, scheda n. 15, *Resto di architrave romanico scolpito in pietra*.

⁴⁵ SABAP-Abr, Archivio Storico, *Archivio Verlengia*, b. 283, scheda s.n., *Resto di capitello scolpito in pietra*.

⁴⁶ SABAP-Abr, Archivio Storico, *Archivio Verlengia*, b. 283, *Prov. di Pescara, Serramonacesca*.

⁴⁷ ASC-Ser, *Libro delle Delibere, 1805-1809, 1821-1833, 1833-1840*.

contempo, però, rimane da chiarire se i pezzi medievali provenissero da San Liberatore e fossero stati asportati dal cenobio insieme ai blocchi di calcare utilizzati per la ricostruzione dell'Assunta, o se si trovassero nella parrocchiale prima del 1819⁴⁸.

Sembra, comunque, che nella prima progettazione della struttura del pulpito – chiaramente modellata sull'esempio del pergamo di San Clemente a Casauria, del quale l'iniziale ossatura neutra ricalcava la scansione tripartita della cassa⁴⁹ (fig. 9) – Mario Moretti avesse previsto il solo utilizzo dei pezzi sin qui descritti, nonostante, come rivelano le schede d'inventario, nell'Assunta fossero in deposito numerosi frammenti considerati 'affini' al materiale reimpiegato nel pergamo di San Liberatore⁵⁰. È il caso, tra gli altri, di un piccolo capitellino «reggi-cero»⁵¹ e di un leone con foro circolare sulla groppa e muso rivolto verso sinistra, che per misure e descrizione non sembra richiamare la scultura, oggi in uno stato di conservazione disastroso, addossata alla facciata della chiesa⁵² (fig. 10).

Un fondamentale aiuto al tentativo di districare il nodo della provenienza di tali frammenti è offerto dalle carte d'archivio della Soprintendenza e della Diocesi di Sulmona-Valva. Sembra che durante i lavori di restauro condotti nel complesso di San Pelino a Corfinio si presentò a Moretti la possibilità di prelevare dalla cattedrale un numero cospicuo di frammenti scultorei, poi trasferiti nei depositi del castello cinquecentesco dell'Aquila⁵³.

Un primo elemento assai utile alla nostra ricostruzione si rintraccia nella lettera con la quale don Cesiro di Francescantonio, ispettore onorario delle antichità e monumenti della Diocesi di Valva, richiedeva alla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie dell'Aquila la restituzione al Capitolo della cattedrale di San Pelino a Corfinio «di nr. 52 o più, di blocchi ornati, medievali [...] trasportati al castello 500.sco di Aquila per restauro»⁵⁴. Se il numero indicato dal sacerdote non sembra corrispondere alla reale quantità dei frammenti prelevati dalla cattedrale valvense, è altrettanto vero che parte dei materiali lapidei vennero trasferiti, il 4 agosto del 1969, per volere di Moretti, al castello cinquecentesco dell'Aquila, dove alcune fotografie attestano i pezzi⁵⁵. La riprova è l'invio di una seconda richiesta, questa volta da parte del procuratore generale del Capitolo di

⁴⁸ ASC-Ser, *Libro delle Delibere*, 1821-1833.

⁴⁹ È possibile avanzare queste considerazioni grazie alle fotografie realizzate nell'agosto del 1971 da Valentino Pace, cui va il mio particolare ringraziamento per aver agevolato questo studio e per aver permesso la pubblicazione delle fotografie di sua proprietà.

⁵⁰ SABAP-Abr, Archivio Storico, *Archivio Verlengia*, b. 283, *Prov. di Pescara, Serramonacesca*.

⁵¹ Oltre alla scheda, il capitello «reggi-cero» è noto grazie ad alcune fotografie conservate presso SABAP-Abr, Archivio Fotografico, neg. n. 12439, *Serramonacesca, S. Liberatore a Maiella. Capitello porta cero dell'ambone*. Una foto è pubblicata in Moretti 1971a: 28, fig. 26. La terminologia utilizzata per indicare il capitello è del tutto impropria, non vi sono elementi che facciano pensare ad un suo utilizzo come supporto per il cero pasquale. Nonostante ciò, essendo questa la definizione corrente per coloro che si sono occupati del pergamo di San Liberatore, per evitare incomprensioni si è deciso mantenerla.

⁵² SABAP-Abr, Archivio Storico, *Archivio Verlengia*, b. 283, *Prov. di Pescara, Serramonacesca*, fasc. 5. A questi si aggiunge un capitello che ho avuto modo di rintracciare in un ambiente laterale alla chiesa dell'Assunta.

⁵³ SABAP-Abr, Archivio Storico, b. 306, *Corfinio Cattedrale di San Pelino, Richiesta di pietre lavorate prese per restauro*. La richiesta di restituzione viene avanzata da Cesiro di Francescantonio il 22 novembre del 1974 al soprintendente Cristiana Barbato.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem. Si aggiungano le fotografie presso Sulmona, Complesso Archivistico della Diocesi di Sulmona-Valva, Archivio di San Panfilo, ser. XII, *Beni culturali*, n. 2 (1952-1981).

San Pelino, don Fernando di Fiore, inoltrata a circa un anno di distanza dalla prima, con la quale si richiedeva nuovamente la restituzione di quei pezzi prelevati «dalla cappella di S. Alessandro dove erano al sicuro per essere esposti al pubblico in una sala ad hoc del castello»⁵⁶.

Comunque sia, le fotografie pubblicate da Moretti nel 1971 chiariscono in modo inequivocabile come i pezzi provenienti da San Pelino furono depositati nei magazzini del Museo Nazionale d'Abruzzo, dove furono schedati come «frammenti di cornice del XII secolo»⁵⁷. Dai depositi, parte dei frammenti furono trasferiti in San Liberatore alla Maiella e lì impiegati nella ricomposizione del pergamo (fig. 11). Le forme nette e compiute dei frammenti costrinsero alla parziale modifica della struttura, ora binata negli alzati laterali e con la fronte spartita in modo incongruo, con uno spazio vuoto tra i plutei del tutto privo di significato (fig. 7).

Il quadro così delineato evidenzia l'estrema arbitrarietà dell'operato di Moretti, che, oltre a dotare la chiesa di un'opera di cui non si ha riscontro nelle fonti storiche o nei dati archeologici, obbliga alla convivenza pezzi solo in parte affini tra loro. Tra questi è possibile osservare un gruppo composto da sei frammenti accomunati da medesime caratteristiche stilistiche e formali, forse le sole sopravvivenze di un progetto unitario (fig. 12). Rientrano in questo insieme i due capitelli e le tre lastre del pulpito, cui va ad aggiungersi il capitellino «reggi-cero» oggi disperso ma, come si è detto, documentato negli anni Trenta del Novecento nella parrocchiale di Serramonacesca.

Da questo gruppo sembrano invece discostarsi per qualità del rilievo, clima formale e materiale, i tre architravi, frutto evidente del lavoro di altrettante maestranze. Soffermando brevemente l'attenzione sui tre architravi, si può notare come quello reimpiegato nella fronte, già nel portale maggiore della parrocchiale di Serramonacesca, presenti un decoro che prosegue oltre le svolte d'angolo, con una figurina maschile – forse un monaco con il cappuccio posto sulla testa – scolpita nello spigolo di sinistra⁵⁸ (fig. 13). Si tratta di elementi 'ornamentali' che portano ad ipotizzare un originario utilizzo quale architrave ma non di un portale, dovendo evidentemente rimanere a vista le svolte laterali. Al contempo, però, le caratteristiche stilistiche del tralcio vegetale che avvolge con le sue volute un nutrito zoo, ricco di animali ritratti in svariati atteggiamenti, non sembra mostrare la rigidità calligrafica della vegetazione che circonda il grifo o i volatili dei due plutei inseriti nella fronte del pergamo, costringendo così ad escludere l'architrave dal gruppo di sei elementi poc'anzi ricordato.

Le stesse motivazioni portano ad estromettere anche i due epistili inseriti nei fianchi della struttura liturgica. Quello di sinistra è decorato da un tralcio nastriforme, rigido nella composizione di piccoli clipei uniti da un nodo fiorito, all'interno dei quali trovano posto motivi animali e vegetali, caratterizzati da una certa rigidità delle forme⁵⁹ (fig. 14). L'epistilio di destra, invece, presenta la superficie fortemente abrasa, che non permette di ammirare appieno l'eleganza del tralcio con foglie carnose e dilatate, e volute che racchiudono animali colti in diverse pose, motivi vegetali e due figure, probabilmente

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Moretti 1971a: 80-82, 84-85; Moretti 1971b: 33-35, 37-38.

⁵⁸ Alcune fotografie realizzate da Lehmann-Brockhaus e da Valentino Pace testimoniano la presenza di due frammenti, ormai dispersi, affini nell'ornato all'architrave in esame.

⁵⁹ L'architrave, resecato sul lato sinistro, è documentato nella chiesa di Santa Maria Assunta di Serramonacesca da una fotografia d'archivio. L'architrave era posizionato sopra la porta a sinistra dell'abside, probabile accesso alla sacrestia. Inoltre, in San Liberatore è documentato un pezzo (disperso) affine all'epistilio.

due santi⁶⁰ (fig. 15). Così, per i tre architravi appena descritti – ascrivibili genericamente all'ambito abruzzese – si può escludere un diretto legame con i plutei e i capitelli reimpiegati nel pulpito.

Tornando all'analisi del gruppo formato dai sei frammenti accomunati dalla resa formale dell'ornato, va osservato come l'unico capitello integro reimpiegato nella struttura del pergamo mostri un diretto richiamo ai capitelli impiegati nel verso del pulpito di San Pelino a Corfinio, caratterizzati dalla presenza di foglie disposte a ventaglio. Altresì, diretti riferimenti formali si possono osservare tra il capitellino «reggi-cero» – documentato da schede di catalogo e fotografie d'archivio – e i tre capitellini disposti in prossimità degli spigoli della balaustra del manufatto valvense; opera, quest'ultima, che nella ripresa formale della cassa sembra ricalcare l'impostazione del pergamo realizzato tra il terzo quarto e la seconda metà dell'XI secolo da *Acceptus* a Canosa⁶¹.

Al contempo, i due plutei con grifo e volatili reimpiegati nella struttura di San Liberatore trovano confronti perfettamente calzanti nelle lastre figurate del pulpito di Bazzano. In particolare, il grifo e il toro scolpito nel pergamo di Santa Giusta sono accomunati dal modo di definire la tensione dei corpi, dalla posizione delle code sollevate verso l'alto e avvolte intorno alle ali, o dall'attenzione per la definizione dei dettagli⁶². Allo stesso modo, la resa del piumaggio dei due volatili della Maiella risulta identico a quello dell'aquila di Bazzano, tanto da ancorare i pannelli di San Liberatore tra gli ultimi decenni del XII secolo e i primissimi del successivo⁶³.

Rimane a questo punto da chiarire la funzione originaria dei pezzi sin qui descritti. Per le dimensioni dei tre plutei, per la presenza di due capitelli e di un sostegno più piccolo, definito «reggi-cero», credo si possa escludere la provenienza dei pezzi da una recinzione liturgica. Si può invece trovare un più credibile riscontro con il materiale scultoreo dei pergami di San Clemente a Casauria, San Pelino a Corfinio, Santa Maria Maggiore a Pianella e Santa Giusta a Bazzano, legando così i frammenti di San Liberatore alla struttura di un pergamo, di cui però non si rileva alcuna traccia nelle fonti storiche relative alla chiesa maiellese⁶⁴. Si può allora considerare il gruppo dei frammenti in esame come la sola testimonianza di una struttura liturgica, verosimilmente un pergamo a cassa su colonne, realizzata tra la fine del XII secolo e i primi decenni del successivo per la chiesa di San Liberatore, e ipoteticamente smantellato sul finire del Cinquecento in concomitanza con la demolizione del basso-corò messa in atto dall'abate di Montecassino Basilio II.

⁶⁰ L'opera trova puntuale confronto nell'architrave del pergamo di Santa Maria a Bominaco.

⁶¹ Sul tema: scheda sul pulpito di Canosa in Belli D'Elia 1975: 80-86; Bertelli 2002: 240-241. Per una sintesi sul problema cronologico: Coden 2006: 420-422.

⁶² Gandolfo 2004: 156-158.

⁶³ Il pulpito di Santa Giusta a Bazzano e i pannelli del pergamo di San Liberatore presentano profondi legami con i modelli stilistici, formali ed iconografici diffusi dagli anni Ottanta del XII secolo dal cantiere di San Clemente a Casauria, avviato dall'abate Leonate. Tali modelli ebbero grande fortuna a cavallo dei secoli XII e XIII, come testimonia tra gli altri il pergamo di Bazzano. Due epigrafi consentono di ancorare ai primi decenni del XIII secolo la ricostruzione della chiesa di Santa Giusta: la prima, rinvenuta sopra la quinta arcata del setto destro della navata centrale, ricorda l'anno 1218; la seconda, sull'architrave del portale d'ingresso, rammenta l'anno 1238, quando verosimilmente veniva portata a compimento la facciata. Sul tema, in particolare: Gavini 1927-1928, I: 212-285; Lehmann-Brockhaus 1942/1944; Gandolfo 2004: 102-167. Per Santa Giusta: Biolchi 1930; Gandolfo 2004: 156-161.

⁶⁴ Negli Atti delle visite, così come nei Registri delle visite che ho avuto modo di rintracciare nell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino si ricordano altari, reliquie e, seppur indirettamente, il corò della chiesa, ma non vi è nessun riferimento alla struttura di un pergamo.

Il pavimento

Costituisce un altro capitolo della storia del complesso abbaziale della Maiella il pavimento 'cosmatesco', la cui ricomposizione nella chiesa – estesa dal presbiterio a circa la metà della navata centrale – evidentemente doveva siglare la ricostruzione in forme 'medievali' di San Liberatore progettata da Mario Moretti⁶⁵ (figg. 16-18).

Della presenza di un pavimento in *opus sectile* nell'edificio si trovano le prime tracce nelle parole di Serafino Razzi, predicatore itinerante che nel 1577, nel suo viaggio che da Napoli lo avrebbe condotto a Vasto, giungeva nel cenobio della Maiella, di cui descrive la chiesa «no' [...] molto grande, ma bella, e co' pavimento vago di marmi»⁶⁶.

Un'ulteriore conferma sulla composizione del litostrato, come si è detto poc'anzi, viene dalla descrizione di Cornelio Ceraso, il quale ricordava come fosse «la nave di mezzo [...] lavorata con pietre mischie», e come «nel mezzo del suddetto pavimento lavorato v'è un circolo con li seguenti versi Leonini, che dinotano l'anno, che lo fè fare l'Abbate Bernardo di natione Francese nel 1275. *Anno milleno cum quinto septuageno, Bino centeno sunt haec ordine pleno*»⁶⁷. Un'informazione sicuramente importante, che sembra trovare riscontro anche nel manoscritto Petrucci, conservato presso l'Archivio dell'Abbazia di Montecassino e trascritto in parte da Caravita nel 1869⁶⁸. La scomparsa dei versi che ricordavano la committenza dell'abate Aiglerio è forse dovuta ai restauri e agli spostamenti che il pavimento subì tra il 1821-1833 e il 1970-1971, sui quali converrà soffermarsi.

Tra il 1821 e il 1833 il pavimento fu asportato dalla chiesa di San Liberatore per ricomporlo nella parrocchiale di Santa Maria Assunta⁶⁹. Conosciamo, seppur parzialmente, la disposizione dei commessi marmorei nella nuova sede attraverso una fotografia scattata prima del 1970⁷⁰ (fig. 19) e un disegno allegato alla relazione di restauro del pavimento⁷¹ (fig. 20). Questo doveva distribuirsi lungo la navata centrale e nel presbiterio della chiesa, con i gradini di accesso all'altare decorati, come si ricorda nelle carte d'archivio, anche nelle «facce verticali»⁷². Nel 1925, dopo numerosi solleciti, iniziò un disastroso restauro del pavimento, rimaneggiato e riassetato in un secondo momento, verosimilmente negli anni Quaranta, nel corso di un intervento di cui non è conservata la documentazione. Il secondo restauro fu necessario per far fronte alle mancanze del primo e per lo stato di degrado in cui si doveva trovare il pavimento,

⁶⁵ Moretti 1971a: 80-82, 84-85; Moretti 1971b: 33-35, 37-38. Il pavimento sembra sfuggire all'attenzione degli studiosi, non rientrando in Kier 1970 e Glass 1980, per essere, invece, rapidamente ricordato in Barral i Altet 2010: 173, nota 130.

⁶⁶ Razzi 1968: 230-231.

⁶⁷ Ceraso 1677: 9. Anche Pacichelli 1695: 65, ricordava un «pavimento di mosaico ben tenuto e ristorato».

⁶⁸ Caravita 1869, I: 319. Nella cronaca manoscritta di Placido Petrucci (*Libri quinque chronicorum casinensis monasterii*, Montecassino, Archivio dell'Abbazia, ms QQ755, lib III, cap. 123) si legge: *Hujus abbatis tempore a nato Servatore 1275 ecclesia S. Liberatoris de Majella huic coenobio subjecta, restaurata, picturisque pulcherrimis exornata fuit: Pavimentum vero ejusdem Basilicae veri lapidum generis constratum, diversorumque colorum ornamento insignitum, etiam hodie videri licet. Quod autem haec his temporibus perfecta fuerint ex his duobus carminibus quae in medio pavimenti ipsius ecclesiae conscripta leguntur manifestissime patet. Anno milleno cum quinto septuageno/Et ducenteno sunt haec ordine pleno.*

⁶⁹ ASC-Ser, *Libro delle Delibere, 1821-1833*.

⁷⁰ La fotografia è pubblicata in Pantoni 1973: 190, fig. 102.

⁷¹ SABAP-Abr, Archivio Storico, b. 983, *Serramonacesca, Santa Maria Assunta*.

⁷² SABAP-Abr, Archivio Storico, b. 983, *Serramonacesca, Santa Maria Assunta, Relazione d'inchiesta*.

quando, dopo il sisma del 1933, la chiesa di Santa Maria Assunta fu dichiarata inagibile e trasformata in deposito per legname⁷³. Tra il 1970 e il 1971 il pavimento venne nuovamente asportato, questa volta per essere ripristinato in San Liberatore. Come ricorda Moretti in *Architettura medioevale in Abruzzo*, esso non fu portato a livello, ma lasciato «a seguire fedelmente il bizzarro andamento del piano originale che scende da monte a valle»⁷⁴, costringendo ad una forte pendenza tutto l'invaso della chiesa⁷⁵.

Le lacune documentarie circa la disposizione del *sectile* nella zona presbiteriale della parrocchiale non permettono, ancora una volta, di comprendere il criterio seguito per il rimontaggio del pavimento, cioè se venne rispettata o meno la disposizione dei commessi rispetto alla collocazione in Santa Maria Assunta. Non è possibile, inoltre, stabilire se durante il restauro del 1925 le lacune furono integrate con le pietre che – secondo il carteggio di restauro – non dovevano mancare «nel Museo Nazionale [di Roma]» o con tarsie in gesso di cui si ipotizza l'utilizzo nelle relazioni⁷⁶.

La notizia riportata da Ceraso e ripresa da Erasmo Gattola, circa la committenza del pavimento ad opera dell'abate Aiglerio nel 1275, per lungo tempo ha costituito un ancoraggio ferreo per datare il *sectile* di San Liberatore al XIII secolo⁷⁷. Una sicurezza, questa, che spinse Scaccia Scarafoni a considerare il pavimento di Montecassino, allora conosciuto solo attraverso un'incisione realizzata nel 1713 e pubblicata da Gattola nel 1733⁷⁸, prossimo a quello di San Liberatore e quindi un rifacimento della seconda metà del XIII secolo. Tale ipotesi veniva confutata da Angelo Pantoni negli anni Settanta del Novecento, quando, grazie all'analisi dei frammenti di litostrato riemersi dalle macerie della basilica cassinese, in seguito ai bombardamenti del 1944, si svincolava definitivamente il pavimento di Montecassino da quello di San Liberatore⁷⁹.

Sorprende come il litostrato della Maiella sia stato analizzato esclusivamente quale manufatto unitario, sebbene mostri una sensibile difformità di materiali nei pannelli ricomposti nel presbiterio e in quelli posti nella navata centrale⁸⁰. Esaminando il pavimento più in dettaglio, si potrà notare come il presbiterio risulti composto da un *patchwork* di pannelli geometrici sistemati con andamento longitudinale e trasversale, privi di cornici e costituiti da elementi di porfidi rossi e verdi, pavonazzetto, cipollino, giallo antico, e marmi bianchi e grigi (figg. 17-18). Da un'attenta analisi si rileva come quelli intorno all'altare presentino una notevole varietà di micromodelli⁸¹: a zig-zag, a esagoni, ottagoni, quadrati, rombi, con elementi posti a formare piccole croci. Non mancano tuttavia composizioni più complesse, come le scacchiere alternate a quadrati, reticoli formati da esagoni, rettangoli ed elementi minori, e ottagoni alternati a triangoli.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Moretti 1971a: 16.

⁷⁵ Si deve osservare come il pavimento fu ricomposto lungo la navata maggiore in modo errato, ovvero non tenendo conto di quel 'vuoto' ricordato da Ceraso e lasciato dallo smantellamento del basso-coro, ma arrivando a disporlo dal presbiterio fino a metà della navata maggiore.

⁷⁶ SABAP-Abr, Archivio Storico, b. 983, *Serramonacesca, Santa Maria Assunta*.

⁷⁷ Ceraso 1677: 9; Bindi 1882: 234-235; Bindi 1889, I: 658; Scaccia Scarafoni 1936-1937: 97-121; Di Fulvio 1962: 59; Moretti 1971a: 16; Moretti 1972b: 275; Favole 1990: 39; Fobelli 1990: 305-317; Ghisetti Giavarina, Mosetti Campagna 1998b: 66-69; D'Antonio 2003: 58.

⁷⁸ Gattola 1733: XI-XII, tav. VI.

⁷⁹ Pantoni 1973: 189.

⁸⁰ Bindi 1882: 234-235; Bindi 1889, I: 658; Scaccia Scarafoni 1936-1937: 97-121; Di Fulvio 1962: 59; Moretti 1971a: 16; Moretti 1972b: 275; Favole 1990: 39; Fobelli 1990: 305-317; Ghisetti Giavarina, Mosetti Campagna 1998b: 66-69; D'Antonio 2003: 58.

⁸¹ Sui micromodelli: Longo 2014, in particolare il pavimento di San Menna a Sant'Agata de' Goti.

Non è possibile valutare quanto i pannelli siano stati risarciti nei tre restauri eseguiti nel corso del Novecento, ma questi sembrano comunque trovare precise corrispondenze nei riquadri laterali del pavimento cassinese, il cui ricordo, come si è detto, si deve all'incisione del 1713 pubblicata da Gattola⁸². Evidenti appaiono, inoltre, le assonanze tra i frammenti di *sectilia* di San Liberatore e i pannelli superstiti dei litostrati di Capua⁸³, Sant'Angelo in Formis⁸⁴, Sant'Agata de' Goti⁸⁵ e Sant'Elia Fiumerapido⁸⁶, tutte testimonianze di continuità con il manufatto cassinese. Una simile analisi impone nuove considerazioni sui pannelli presbiteriali di San Liberatore, la cui cronologia deve essere anticipata di circa due secoli rispetto all'abbaziale di Aiglerio e all'anno 1275.

La marcata assonanza del pavimento di San Liberatore con quello di Montecassino può, forse, trovare una precisa corrispondenza nelle fonti documentarie. Come si è già accennato, Pietro Diacono ricordava nella *Chronica Monasterii Casinensis* come *hoc etiam tempore iussu Desiderii pulchro satis opere in comitatu Teatino innovata est S. Liberatoris ecclesia ab Adenulfo eius loco proposito et nostri monasterii monacho*⁸⁷. Sono esigue le informazioni su questo preposito, sicuramente in carica in San Liberatore dopo il dicembre 1056, ma già sostituito nel 1073 da Roffredo⁸⁸. Secondo la recente rilettura degli alzati di San Liberatore proposta da Gandolfo, importanti vicende costruttive coinvolsero l'edificio sacro e il cenobio della Maiella proprio al tempo dell'abate di Montecassino Desiderio e del priore Adenulfo. Tali interventi risultano ancora rintracciabili negli alzati della chiesa, le cui componenti decorative sono state messe in relazione con la chiesa di Sant'Angelo in Formis, ricostruita dallo stesso Desiderio dopo essere stata donata a Montecassino dal principe Riccardo di Capua nel 1072⁸⁹.

A questa fase di rinnovamento e alla committenza di Desiderio si possono forse ancorare i frammenti di *sectilia* ricomposti nel presbiterio di San Liberatore, da riconoscere come una delle prime testimonianze di litostrato derivato dal pavimento di Montecassino. Si giustificherebbe così anche la presenza di marmi pregiati e porfidi rossi e verdi in una regione come l'Abruzzo, dove l'approvvigionamento di questi materiali doveva essere difficoltosa. Una problematicità, questa, con cui dovette fare i conti Bernardo I Aiglerio, abate di Montecassino tra il 1263 e il 1282, quando mise mano alla pavimentazione di San Liberatore. Difatti, lungo la navata maggiore si possono osservare commessi di grandi dimensioni e, soprattutto, di pietra locale e di una ristretta gamma cromatica, risarciti di tanto in tanto con tessere di porfido verde e rosso, evidentemente di reimpiego e provenienti dai pannelli del presbiterio. Nelle bande laterali, i pannelli si dispongono in sequenza, presentando micromodelli a semicerchio, cerchio, o cerchi stellati, mentre la fascia centrale presenta un grande *quincunx* e una *rota* contornata da ventuno cerchi annodati tra loro e campiti da dischi litici. Il motivo che caratterizza il campo interno della *rota* è costituito da un reticolo formato da esagoni, rettangoli e motivi minori nella

⁸² Gattola 1733: XI-XII, tav. VI.

⁸³ La chiesa di San Benedetto fu ricostruita sotto Desiderio e completata dal suo successore Oderisio. Bertaux 1903: 159; D'Onofrio, Pace 1981: 41-74; Barral i Altet 1983: 55-60; Olevano, Paribeni, Grandi 1997; Speciale, Torriero Nardone 1997: 147-188; Speciale 2005, II: 1179-1187. Sul dibattito per la provenienza dei *sectilia* da San Benedetto: Parente 1912: 61; Pantoni 1973: 93.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Schulz 1860, II: 332-334; Bertaux 1869: 3-9; Cielo 1980: 117-125; D'Onofrio, Pace 1981: 206-207, figg. 108-110; Corsi 1997: 675-686.

⁸⁶ Gianandrea 2006: 76-78 con bibliografia precedente.

⁸⁷ *Chronica monasterii Casinensis*, III, 48: 427.

⁸⁸ Bloch 1986: 386-387; Ghisetti Giavarina, Mosetti Campagna 1998b: 66-69.

⁸⁹ De' Maffei 1976; D'Onofrio, Pace 1981: 143-170.

terminazione occidentale⁹⁰. Si tratta di elementi che evidenziano un netto distacco dai pavimenti prodotti da nord a sud lungo il versante adriatico nel corso del XIII secolo⁹¹, lasciando supporre come il modello di riferimento per l'abate Aiglerio fosse l'antico litostrato della chiesa, le cui sopravvivenze furono conservate e verosimilmente radunate nel luogo più sacro dell'edificio, ovvero il presbiterio.

Il rinnovamento del pavimento sembra rientrare in un complesso programma di restauri volti a risanare le fabbriche del cenobio per ristabilire il potere di San Liberatore sui possedimenti abruzzesi. All'abbazia di Aiglerio, difatti, viene attribuito anche il ciclo pittorico riscoperto nell'abside della chiesa durante i restauri condotti da Mario Moretti tra il 1969 e il 1971, quando fu deciso il distacco degli affreschi cinquecenteschi⁹² (figg. 21-22). La parziale caduta degli intonaci dipinti offrì a Émile Bertaux, già a inizio Novecento, la possibilità di intravedere una fase medievale al di sotto delle pitture moderne, ma l'esiguità delle parti riemerse non permise allo studioso francese di ancorare cronologicamente il primo strato⁹³.

L'incuria e l'azione degli agenti atmosferici portarono nel corso della prima metà del Novecento ad un rapido deterioramento degli affreschi cinquecenteschi, agevolando lo studio di Enzo Carli che rilevò la perfetta aderenza e identità di soggetto tra la fase medievale e quella cinquecentesca, datando il primo strato pittorico all'abbazia di Aiglerio, quindi tra il 1263 e il 1282⁹⁴. Sulla scorta dello studio di Carli e, soprattutto, grazie allo strappo degli affreschi cinquecenteschi, Iole Carlettini ha potuto indagare l'iconografia delle pitture medievali, confermandone inoltre la loro datazione al governo dell'abate Aiglerio⁹⁵.

Il dipinto murale si dispone al centro del semicilindro absidale, al di sotto di tre monofore, inquadrato ai lati da una cornice con fregi vegetali che doveva delineare la raffigurazione anche nei margini superiori ed inferiori. Su di un fondo campito di blu nella parte alta e di verde in quella bassa sono disposte otto figure. La zona centrale del dipinto si rivela fortemente lacunosa, ma è ancora possibile individuare al centro, seduto su di un seggio privo di schienale, San Benedetto che regge un libro. Ai suoi piedi, sulla destra, un monaco inginocchiato in posa di offerente è stato riconosciuto da Carlettini come Bernardo I Aiglerio; alle sue spalle incedono verso San Benedetto due figure maschili: un uomo che tiene nella mano destra un cartiglio mentre posa la sinistra sulla testa di un fanciullo ritratto con le mani giunte. Grazie all'affresco cinquecentesco, Carlettini ha identificato i due personaggi con il patrizio romano Tertullo e suo figlio Placido. A chiusura della composizione è inserita la figura di un uomo con il capo cinto da una corona, rappresentato mentre stringe con la mano sinistra uno scettro gigliato e con la destra un cartiglio⁹⁶. La sopravvivenza della parte terminale del rotolo ha permesso di individuare nel personaggio la rappresentazione di Carlo Magno. Alla destra di San Benedetto si scorgono le tracce delle figure di due monaci: del primo rimane solo la parte inferiore della veste, mentre del secondo si può ancora osservare la figura intera, rappresentata nell'atto di stringere tra le mani il modellino della chiesa. Carlettini ritiene possibile l'identificazione dei due personaggi rispettivamente con Desiderio e Teobaldo. Chiude la rappresentazione, sulla sinistra, la figura sicuramente meglio conservata, un

⁹⁰ Il motivo è l'unico che si rintraccia anche in un pannello del presbiterio.

⁹¹ Una minuziosa analisi dei pavimenti adriatici si trova in Barral i Altet 2010.

⁹² Il dipinto cinquecentesco è oggi disposto su pannelli all'interno di San Liberatore.

⁹³ Bertaux 1903: 284.

⁹⁴ Carli 1938-1939: 442-463

⁹⁵ Carlettini 2001.

⁹⁶ Carlettini 2001: 54-55, 68-70.

laico dal ricco abito con calze scure e calzari alti, che regge un cartiglio nel quale si legge il nome di Oliveto: si trattava di un importante possedimento dell'abbazia di San Liberatore, il cui ricordo si rintraccia anche in uno dei pannelli della porta bronzea della casa madre di Montecassino voluta da Oderisio II (1123-1126).

Le pitture nel semicilindro absidale sembrano rievocare per immagini la storia dell'abbazia della Maiella, identificandola con la fondazione del suo patrimonio fondiario, che l'antichità e il rango del suo primo donatore, Carlo Magno, mettono al riparo da qualsiasi tentativo di contestazione. Un manifesto politico e un monito verso quanti, nel corso del XIII secolo, provarono a sottrarsi o a ribellarsi al potere di San Liberatore, ma, soprattutto, una chiara difesa dei diritti feudali dell'abbazia, sviluppata per immagini e inserita al centro dell'abside della chiesa.

Abbreviazioni

ACS: Archivio Centrale dello Stato di Roma.

ASC-Ser: Archivio Storico Comunale di Serramonacesca.

SABAP-Abr: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo.

Bibliografia

Fonti edite

Antinori, *Corografia*: L'Aquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, A.L. Antinori, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi, Parte II, Corografia*, ed. anastatica del manoscritto, Bologna 1978-1979.

Blondus F.F., *De Roma Instauranda...*, *de Italia illustrate opus tum propter historiarum cognitionem, tum propter locorum desacriptionem valde necessarium, de Gestis Venetorum...*, Venetiis 1510.

Ceraso C., *Breve descrizione delle cose più notabili del Venerabile Monastero di S. Liberatore nell'Abruzzo Citra de' Monaci Benedettini dell'habito negro, detti Casinensi, secondo le notizie Istoriche raccolte da d. Francesco Danese [C. Ceraso] della Serra Monacesca, et arciprete della Rocca di Montepiano, spiegate in tre Discorsi nel luogo suddetto*, Roncagliolo, Napoli 1677.

Chronica monasterii Casinensis, H. Hoffmann (ed.), Hannover 1980 (MGH SS).

Dell'Omo M., *Le carte di S. Liberatore alla Maiella conservate nell'Archivio di Montecassino*, I, Montecassino 2003; II, Montecassino 2006.

Gattola E., *Historia Abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa*, Venetiis 1733.

Pacichelli G.B., *Lettere familiari, istoriche, ed erudite*, II, Napoli 1695.

Razzi S., *Viaggi in Abruzzo (inedito del secolo XVI)*, B. Carderi (ed.), L'Aquila 1968: 230-231.

Studi

Albertini G., *Amboni e portali nel romanico abruzzese*, Pescara 1994.

Albertini G., *Simboli d'arte nel romanico d'Abruzzo*, Pescara 1999.

Andaloro M., *Prefazione e postfazione all'arte medievale*, in U. De Luca (ed.), *Chieti e la sua provincia: storia, arte, cultura*, Chieti 1990: 305-317.

Avagliano F., *Sulle relazioni per le Visite «ad limina» degli abati cassinesi nella seconda metà del secolo XVIII*, «Benedictina» XXI (1974): 225-257.

Balzano V., *Note d'Arte abruzzese*, «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti» XXVI, 11 (1911): 599-612.

Barral i Altet X., *Le pavement médiéval de l'Église Sant'Angelo in Formis (Campanie)*, in G. Rene (ed.), *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris 1983: 55-60.

Barral i Altet X., *Le décor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie*, Roma 2010.

Belli D'Elia P., *Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo*, Bari 1975.

Bertaux É., *S. Agata dei Goti*, «Napoli Nobilissima» V (1869): 3-9.

Bertaux É., *L'Art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, I-V, Paris 1903.

Bertelli G. (ed.), *Le diocesi della Puglia centro-settentrionale: Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Egnathia, Herdonia, Lucera, Siponto, Trani, Vieste, Spoleto* 2002 (Corpus della scultura altomedievale 15).

Bindi V., *Castel Flaviano, presso i romani «Castrum Novum», e di alcuni monumenti di arte negli Abruzzi e segnatamente nel Teramano: studi storico archeologici ed artistici*, IV, Napoli 1882.

Bindi V., *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, I-II, Napoli 1889.

Biolchi R., *La basilica di S. Giusta di Bazzano*, «Bollettino d'arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» X (1930): 97-119.

Bloch H., *Monte Cassino in the Middle Ages*, I, Roma 1986.

Caravita A., *I codici e le arti a Monte Cassino*, I, Monte Cassino 1869.

Carbonara G., Iussu Desiderii. *Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'undicesimo secolo*, Roma 1979 (Università degli Studi di Roma-Istituto di fondamenti dell'architettura. Saggi di storia dell'architettura 2).

Carlettini I., *La decorazione pittorica medievale di San Liberatore alla Maiella*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» LXI (2001): 47-82.

Carli E., *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, I, Firenze 1938-1939.

Carusi E., *Il «Memoratorium» dell'abate Bertario sui possedi cassinesi nell'Abruzzo teatino, e uno sconosciuto vescovo di Chieti del 938, in Casinensia, Miscellanea di studi cassinesi pubblicati in occasione del XIV centenario della fondazione della Badia di Montecassino*, I, Montecassino 1929: 97-114.

Carusi E., *Intorno al «Commemoratorium» dell'abate Teobaldo (a. 1019-22)*, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano» XLVII (1932): 173-190.

Chiappini A., *Profilo di codicografia abruzzese fino al sec. XV compreso*, «Accademie e Biblioteche d'Italia» XXVI/5-6 (1958): 433-458.

Cielo L.R., *Monumenti romanici a Sant'Agata dei Goti: il Duomo e la chiesa di San Menna*, Roma 1980: 117-125.

Ciglia R., *L'arte benedettina nel Pescara: in appendice i luoghi e le principali opere d'arte nella Provincia*, Pescara 1964.

Coden F., *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006.

Corsi A.M., *La decorazione pavimentale nella chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti (Benevento)*, in R.M. Carra Bonacasa, F. Guidobaldi (eds), *Atti del IV Colloquio*

dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Palermo 1996), Ravenna 1997: 675-686.

Curzi G., *Dall'Alto Medioevo all'età angioina*, in L. Baitani (ed.), *Abruzzo: terre di meraviglie della natura e della civiltà*, Firenze 2008: 177-201.

D'Antonio M., *Abbazie benedettine in Abruzzo*, Pescara 2003.

D'Onofrio M., Pace V., *La Campania*, Milano 1981 (Italia romanica 4).

De Blaauw S., *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in J. Stabenow (ed.), *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Venezia 2006.

De' Maffei F., *Sant'Angelo in Formis I. La data del complesso monastico e il committente nell'ambito del primo romanico campano*, «Commentari» XXVII (1976): 143-178.

Del Treppo M., *Aiglerio*, in DBI, I, Roma 1960: 520.

Dell'Omo M., *Per la storia di Montecassino in Abruzzo: chiese, arredi liturgici, libri e utensili in due inventari tardomedievali in San Liberatore alla Maiella*, «Benedictina» XLIV (1997): 277-328.

Dell'Omo M., *Il «Registrum» di Pietro Diacono (Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Reg. 3). Commentario codicologico, paleografico, diplomatico*, Montecassino 2000 (Archivio Storico di Montecassino. Facsimili e Commentarii 1).

Dell'Omo M., *Il monastero di San Liberatore alla Maiella centro dell'irradiazione di Montecassino nell'Abruzzo medievale e moderno*, Marina di Minturno 2004.

Dell'Omo M., *I registi dei documenti di età moderna (1501-1735) con un'aggiunta sui signa dei notai nelle carte di San Liberatore dal 950 al 1735*, Montecassino 2013 (Miscellanea cassinese 85).

Delle Donne F., *Giovanni di San Liberatore*, in DBI, LVI, Roma 2001: 210-211.

Di Fulvio G., *La badia di San Liberatore a Maiella e Serramonacesca*, Chieti 1962 (Biblioteca del cigno 1).

Favole P., *Abruzzo e Molise*, Milano 1990 (Italia romanica 11).

Feller L. (a), *Pouvoir et société dans les Abruzzes autour de l'an mil: aristocratie, incastellamento, appropriation des justices (960-1035)*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano» XCIV (1988): 1-72.

Feller L. (b), *Sainteté, gestion du patrimoine et réforme monastique en Italie à la fin du X^e siècle: la vie de saint Aldemar de Bucchianico*, «Médiévales» XV (1988): 51-72.

Feller L., *Seul es sources de l'histoire des Abruzzes entre IX^e et XII^e siècles*, in R. Paciocco, L. Pellegrini (eds), *Contributi per una storia dell'Abruzzo adriatico nel medioevo*, Chieti 1992: 49-69.

Feller L., *Les Abruzzes médiévales: territoire, économie et société en Italie centrale du IX^e au XII^e siècle*, Roma 1998 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 300).

Fobelli M.L., *San Liberatore a Maiella*, in U. De Luca (ed.), *Chieti e la sua provincia: storia, arte, cultura*, Chieti 1990: 305-317.

Fucinese D.V., *San Liberatore alla Majella e il problema della ricostruzione desideriana*, in *Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura* (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), I, L'Aquila 1980: 89-98.

Gandolfo F., *Scultura medievale in Abruzzo: l'età normanno-sveva*, Pescara 2004.

Gavini I.C., *Studi sull'architettura d'Abruzzo. La scuola di San Liberatore alla Maiella*, «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise» IV (1915): 1-12, 29-31.

Gavini I.C., *Note sulla scultura degli Abruzzi*, I-II, «Rassegna di Storia e d'Arte d'Abruzzo e Molise» I, 1-2 (1925): 1-67.

Gavini I.C., *Note sulla scultura degli Abruzzi*, I-II, «Rassegna di Storia e d'Arte d'Abruzzo e Molise» II, 1-2 (1926): 135-142, 173-192.

Gavini I.C., *Il restauro della Badia di S. Clemente a Casauria*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione» XX (1926-1927): 97-108.

Gavini I.C., *Storia dell'architettura in Abruzzo*, I-II, Milano 1927-1928.

Ghisetti Giavarina A., Maselli Campagna M. (a), *San Liberatore a Majella*, Pescara 1998.

Ghisetti Giavarina A., Maselli Campagna M. (b), *San Liberatore a Majella: l'antico monastero benedettino e il suo territorio*, Pescara 1998.

Ghisetti Giavarina A., *Aspetti dell'architettura di alcune chiese benedettine*, in U. Russo, E. Tiboni (eds), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Pescara 2003: 361-374.

Ghisetti Giavarina A., *Le fondazioni benedettine in Abruzzo e Puglia*, Napoli 2007.

Gianandrea M., *La scena del sacro: l'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006.

Gianandrea M., Scirocco E., *Sistema liturgico, memoria del passato, sintesi retorica. L'arredo ecclesiastico medievale in Italia dalla Controriforma al post-Vaticano II*, in I. Foletti, M. Gianandrea, S. Romano, E. Scirocco (eds), *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, Roma 2018: 407-451.

Glass D., *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford 1980.

Grottini D., *Abbazia di San Liberatore a Maiella. Secolo XI*, s.l. 1988.

Herklotz I., *Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in R. De Maio (ed.), *Baronio e l'arte*, Atti del convegno internazionale di studi (Sora, 10-13 ottobre 1984), Sora 1985: 21-74.

Inguanez M., *Due inventari medievali di codici di San Pietro Avellana e San Liberatore alla Maiella*, «Miscellanea Cassinese» IX (1931): 18-24.

Inguanez M., *Inventari medievali di prepositure Cassinesi negli Abruzzi*, in *Convegno storico Abruzzese-Molisano (25-29 Marzo)*, Atti e Memorie, I, Casalbordino 1933.

Inguanez M., *Frammenti di codici abruzzesi*, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, VI, Città del Vaticano 1946 (Studi e testi 126).

Kier H., *Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf 1970 (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes 14).

Leccisotti T., *San Liberatore alla Maiella*, «Bollettino diocesano-Diocesi di Montecassino» XXVII (1972): 515-529.

- Lehmann-Brockhaus O., *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» VI (1942/1944): 257-423.
- Longo R., *Il pavimento in opus sectile della chiesa di San Menna: maestranze cassinesi a Sant'Agata de' Goti*, in F. Iannotta (ed.), *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti*, Salerno 2014: 113-146.
- Mancini R., *Viaggiare negli Abruzzi. Una terra da scoprire attraverso le sue vie storiche; ambiente, archeologia, arte, monumenti*, III, L'Aquila 2006.
- Matthiae G., *San Liberatore alla Majella e le origini dell'architettura romanica abruzzese*, «Abruzzo» I (1963): 115-129.
- Moretti M. (a), *Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, I-II, Roma 1971.
- Moretti M. (b), *San Pelino e Sant'Alessandro*, in *La cattedrale Basilica di Valva. Per la riapertura dopo i restauri*, L'Aquila 1971: 19-38.
- Moretti M. (a), *Decorazione scultoreo-architettonica altomedioevale in Abruzzo: schede ed illustrazioni del materiale ordinato nella nuova sezione del Museo Nazionale d'Abruzzo, aperta in occasione della XV settimana dei Musei italiani (8-15 ottobre 1972)*, Roma 1972.
- Moretti M. (b), *Restauri d'Abruzzo: 1966-1972*, Roma 1972.
- Olevano F., Paribeni A., Grandi M., *Il pavimento di Sant'Angelo in Formis*, in R.M. Bonacasa Carra, F. Guidobaldi (eds), *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo 1996), Ravenna 1997: 621-636.
- Orofino G., *Del Desiderio di avere libri: manoscritti e committenti a Montecassino, XI secolo*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i committenti*, Milano 2011 (I convegni di Parma 13): 159-171.
- Pace V., *Restauri ai monumenti dell'Abruzzo*, «Paragone. Arte» XXII, 261 (1971): 71-82.
- Paciocco R., *I Benedettini e l'Abruzzo nel medioevo. A proposito di una recente pubblicazione*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia» XLIII (1989): 535-547.
- Pantoni A., *Le vicende della basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Montecassino 1973.
- Parente P., *La basilica di Sant'Angelo in Formis e l'arte del secolo XI*, Santa Maria Capua Vetere 1912.
- Pietrantonio U., *Il monachesimo benedettino nell'Abruzzo e nel Molise*, Lanciano 1988.
- Ragghianti C.L., *L'arte in Italia*, III, Roma 1969.
- Ruffini F., Di Menna G., *Bucchianico e San Camillo de Lellis. Guida ai luoghi sacri*, Roma 1990.
- Saba A., *Bernardo I Ayglerio, abate di Montecassino*, Montecassino 1931.
- Salazaro D., *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV° al VIII° secolo*, II, Napoli 1877.
- Scaccia Scarafoni E., *Note su fabbriche ed opere d'arte medioevale a Montecassino*, «Bollettino d'arte» XXX (1936-1937): 97-121.
- Schulz H.W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, F. Von Quast (ed.), I-V, Dresden 1860.
- Sella P., *Rationes decimarum Italiae. Aprutium – Molisium*, Città del Vaticano 2012 (1936).

Somma M.C., Marinelli D. (eds), *Serramonacesca, 1. Primi lineamenti per la ricostruzione del territorio monastico: San Liberatore a Maiella*, Avezzano 2005.

Speciale L., Torriero Nardone G., «*Sicut nunc cernitur satis pulcherrimam construxit*»: la basilica e gli affreschi desideriani di San Benedetto a Capua, in F. Avagliano (ed.), *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, Montecassino 1997: 147-188.

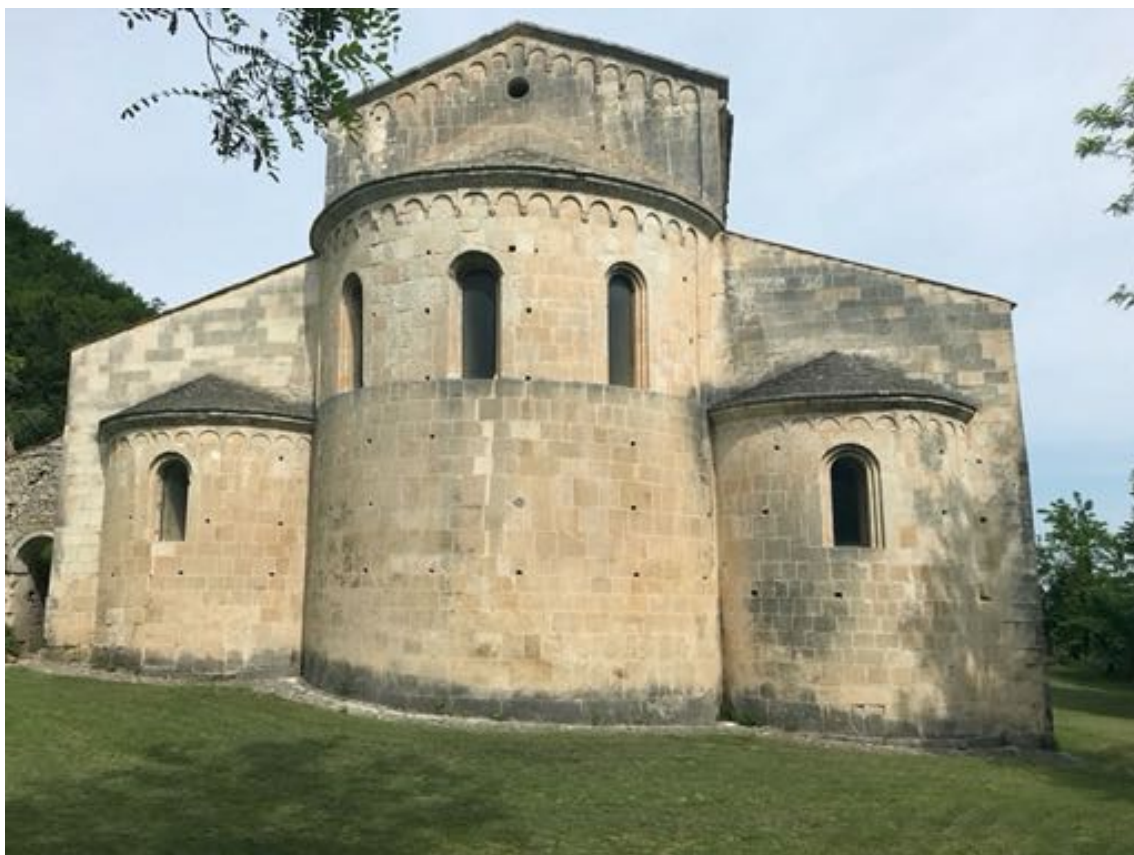
Speciale L., *I Sectilia della Basilica desideriana di San Benedetto a Capua*, in H. Morlier (ed.), *La Mosaïque Gréco-Romaine*, II, Roma 2005: 1179-1187.

Tosti E., *Dall'opera al frammento: considerazioni sul materiale scultoreo reimpiegato nel pulpito di San Liberatore alla Maiella*, in A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi (eds), *In Corso d'Opera 3*, Roma 2019: 15-22.

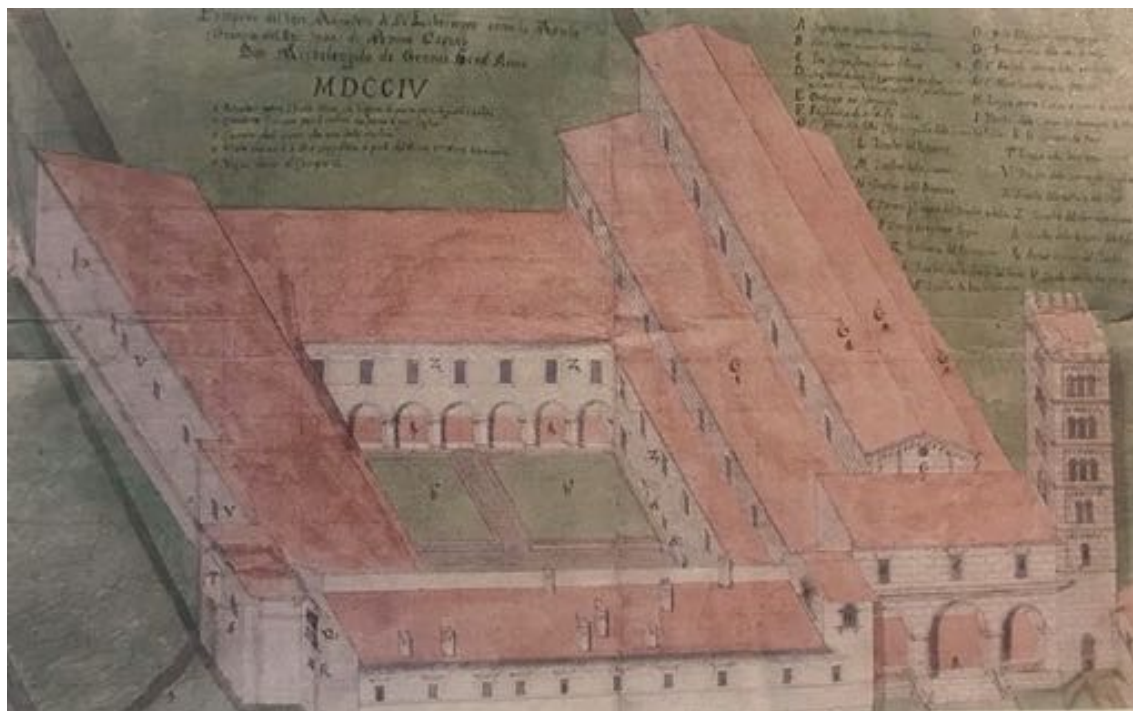
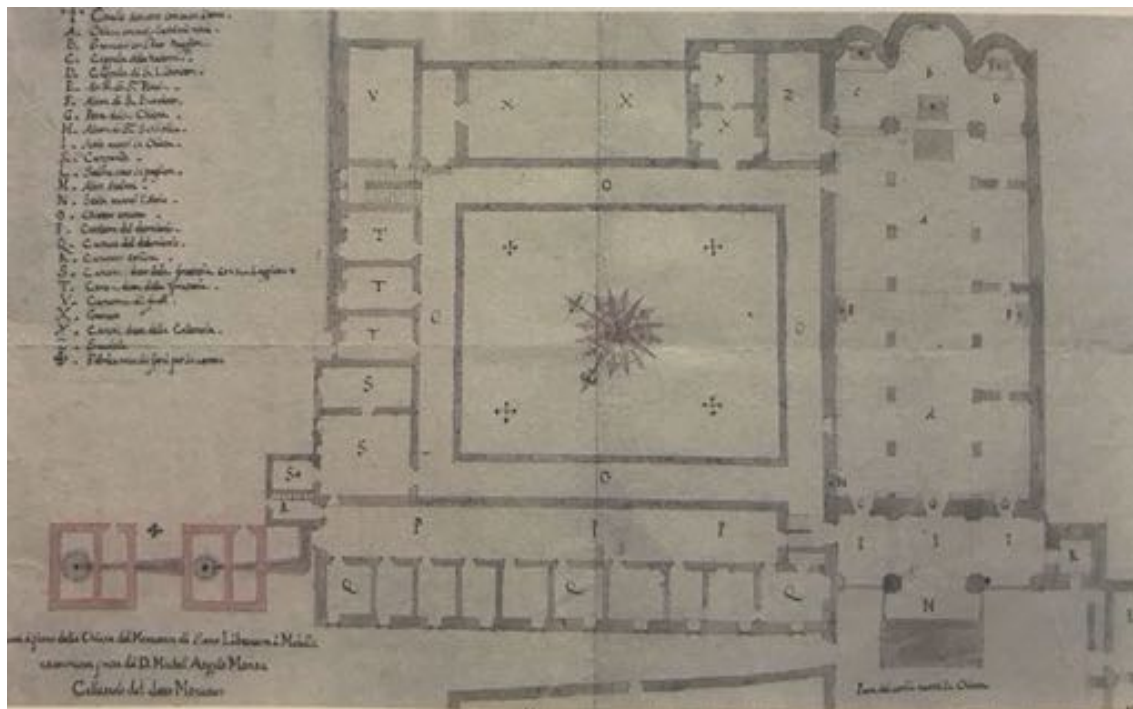
Zulli Danese E., *San Liberatore alla Maiella negli appunti dell'Antinori*, in *Antinoriana. Studi per il bicentenario della morte di Antonio Ludovico Antinori*, Atti del convegno di studi antinoriani per il secondo centenario della morte di Anton Ludovico Antinori (Auditorium del Castello dell'Aquila, 20-22 ottobre 1978), L'Aquila 1979: 303-309.



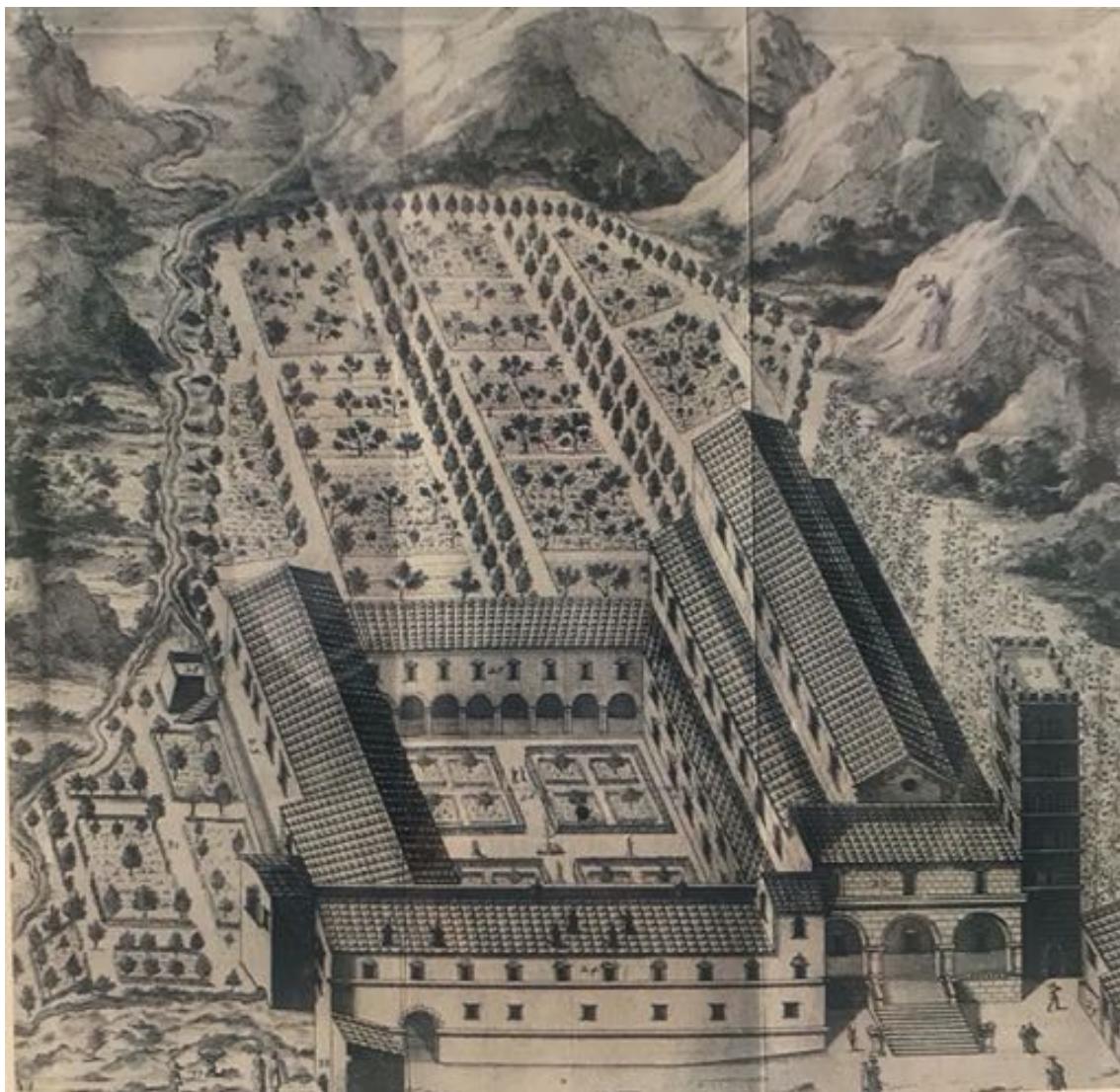
1 Serramonacesca, San Liberatore alla Maiella, interno, prima metà del Novecento
(SABAP-Abr, Archivio Fotografico)



2-3 San Liberatore alla Maiella, facciata e absidi (foto dell'Autore)



4-5 Michelangelo Monsa da Genova, pianta e prospetto della chiesa e del monastero di San Liberatore alla Maiella, 1701 e 1704 (da Dell'Omo 2006, tavv. III-IV)



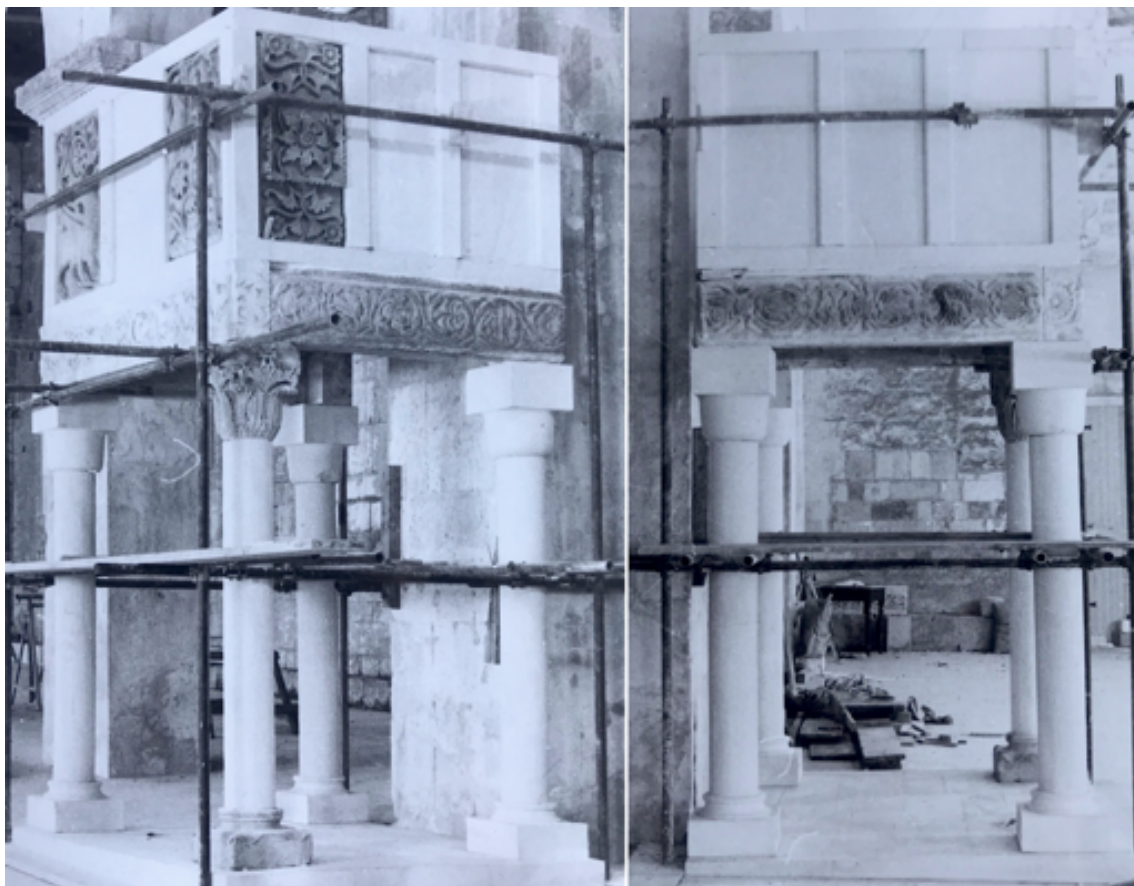
6 *Ichnographia et aspectus monasterii S. Salvatoris alias S. Liberatoris*
(da Gattola 1733, tav. VIII, dettaglio)



7 San Liberatore alla Maiella, pulpito (foto dell'Autore)



8 Santa Maria Assunta, portale, prima metà del Novecento (da Moretti 1972b)



9 San Liberatore alla Maiella, pulpito, prima installazione (foto di V. Pace).



10 Capitellino «reggi-cero»
(SABAP-Abr, Archivio Fotografico)



11 Frammenti scultorei di San Pelino a Corfinio: a sinistra, foto dai Depositi SABAP-Abr; a destra, gli stessi pezzi reimpiegati nel pulpito di San Liberatore (foto dell'Autore)



12 San Liberatore alla Maiella, pulpito, in senso orario: a) lastra con grifo; b) lastra con uccelli; c) lastra con motivi vegetali e fiori; d) capitello anteriore destro; e) capitello frammentario; f) capitello «reggi-cero» (Archivio dell'Autore)



13-15 San Liberatore alla Maiella, pulpito, architravi di reimpiego (dall'alto): nella fronte, nel fianco sinistro, nel fianco destro (foto dell'Autore)



16 San Liberatore alla Maiella, navata centrale, pavimento (da Ghisetti Giavarina, Maselli Campagna 1998a)

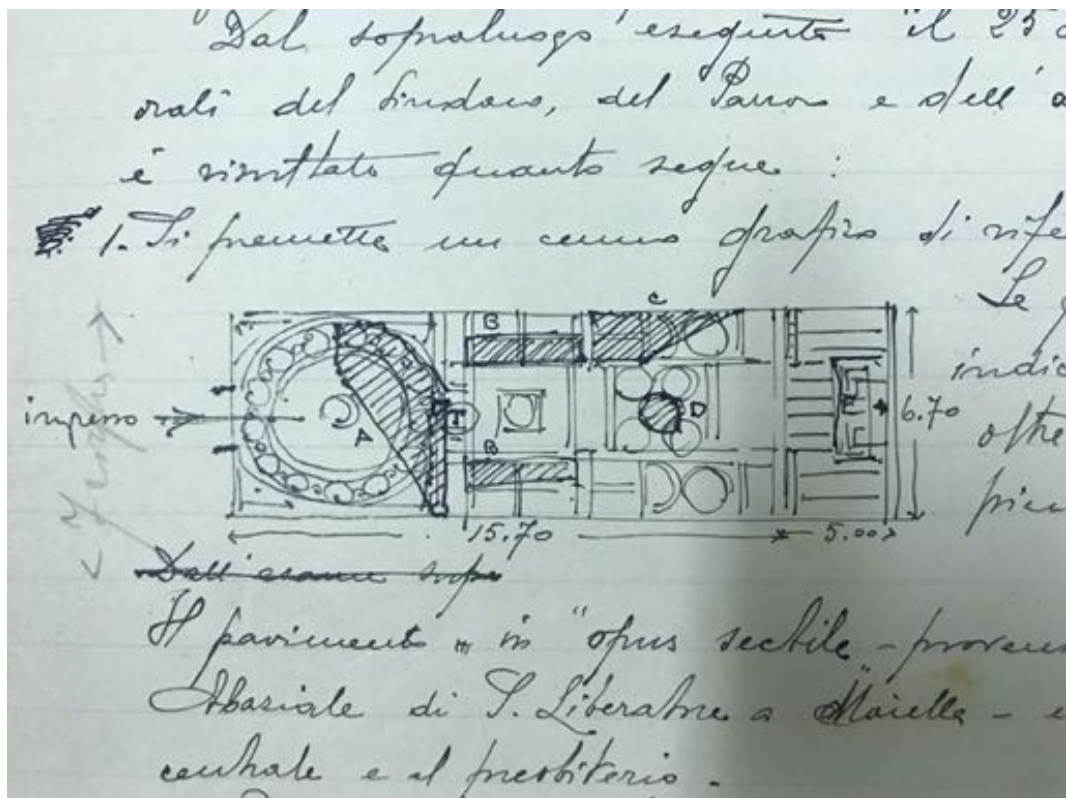


17-18 San Liberatore alla Maiella, presbiterio, pavimento (foto dell'Autore)





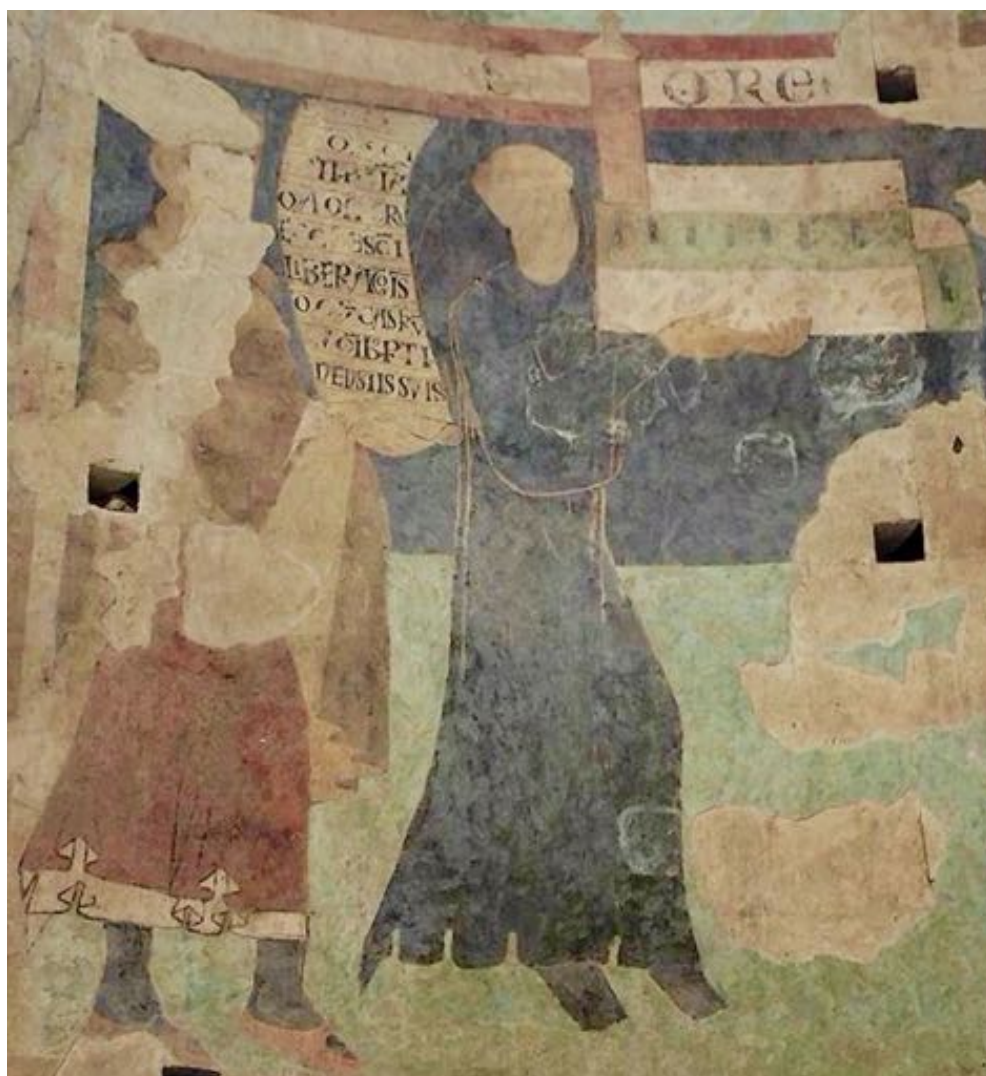
19 Santa Maria Assunta, interno, prima metà del Novecento (da Pantoni 1973)



20 Disegno dalla relazione di restauro di San Liberatore, ante 1971 (SABAP-Abr)



21-22 San Liberatore alla Maiella, pitture dell'abside (foto dell'Autore)



Monumental Painting of the Byzantine World c. 1100. Style and Imagery*

Irina Oretskaia

State Institute of Arts Research – Moscow

oretskaia@gmail.com

Abstract

The article aims to briefly observe stylistic features of most of the ensembles and single works of Byzantine monumental painting created c. 1100, completing information brought forward in previous publications with data, which only recently have become widely known to the scientific community.

At the turn of the eleventh century the most important role belonged to a classical artistic tradition associated with Constantinopolitan artists, who sometimes – to judge from the quality of the monuments – came to work in the provinces (Kiev, Cyprus). It is represented in a series of illuminated manuscripts but only in a few ensembles of mosaics and frescoes. On the base of the 'ascetic' style of 1030s-1040s a few groups of monuments took shape, which not always differ greatly from each other in style but seem to develop one or another of its features (spiritual strength and vigour of images, uniform rendering of figures, linear stylization, transformation of substance with light etc.).

The expressive trend was probably at the beginning of its formation to reach the height by the end of the twelfth century. In whole, the art of the period c. 1100 is characterized by more individual and gentle treatment of images and their growing psychological insight.

Keywords: Byzantine monumental painting; art of the Komnenian period; 'ascetic' style; classical artistic tradition; mosaics; frescoes

How to cite: Irina Oretskaia, *Monumental Painting of the Byzantine World c. 1100. Style and Imagery*, «Fenestella» I (2020): 79-113.

DOI: [10.13130/fenestella/14352](https://doi.org/10.13130/fenestella/14352)

* The study was supported by Russian Fund for Fundamental Research (project n. 16-04-00316). I express my warmest gratitude to my colleagues Dr. Anna Zakharova and Dr. Olga Ovtcharova for reading the first draft of this article and for their comments on it. I am also very grateful to Dmitry Doltmurziev for reading and correcting my English translation.

The aim of this article is to observe briefly stylistic features of most of the ensembles and single works of Byzantine monumental painting created at the turn of the eleventh century, completing information brought forward in previous publications with data, which only recently have become widely known to the scientific community, for instance, about the frescoes of the Annunciation church at Gorodische in Velikij Novgorod, those new fragments were found during the excavations in 2016-2018, or about frescoes executed by Greek artists or their local apprentices or/and imitators elsewhere in the periphery of the Byzantine World (e.g. frescoes of San Pietro a Corte in Salerno) etc. This will allow to get more precise and richer in nuances interpretation of the development of the Byzantine painting c. 1100¹.

For the Byzantine Empire a period under consideration was marked by high efflorescence of art and architecture; a few dozen of ensembles have come down to us from that time, remarkable for their excellent artistic quality. We know the date of creation of only few of them, and only the portable mosaics with John the Baptist and Virgin Hodegitria in the Greek Patriarchate in Istanbul, and a mosaic with the Virgin, John II Komnenos, his wife Eirene and their son Alexios in the south gallery of Hagia Sophia of Constantinople (1118-1122) have been preserved from that time in the capital. The high level of proficiency characteristic of some ensembles situated in the provinces of the Empire evidences in favour of the metropolitan origin of the artists. A few dozen of illuminated manuscripts, most probably produced in Constantinople, which have come down to us from the late eleventh-early twelfth century, can be used for stylistic comparison.

An attempt to work out a scheme of development of the Byzantine and partly byzantinizing art c. 1100 inevitably leads us to simplification of the real situation. Many monuments were destroyed, and the loss is evidently grave. The 'ascetic' style used by artists at work in the second third of the eleventh century² had a great impact on the

¹ At the beginning this survey was supposed to include the fragments dedicated to the Georgian monuments of the late eleventh – early twelfth century: frescoes of Ateni Sioni and of the churches of St. Michael in Iprari (1096) and SS. Quiricus and Julitta (Lagourka) (1111/1112), but the pandemia of Covid-19 made impossible the trip to Georgia planned for June 2020. I hope to get an opportunity to discuss this very interesting material in a future publication. Speaking about the art of c. 1100, I mean monuments created during last 15-20 years of the eleventh and first 15-20 years of the twelfth century, but sometimes these chronological limits will be slightly shifted. For the thorough overview of Greek mosaics and frescoes executed since the end of the Iconoclasm until the accession to power of Alexios I Komnenos: Panayotidi 1986. Mouriki 1980-1981 and Skawran 1982 contributed a lot to the study of the eleventh and twelfth-century art in Greece. A large number of the monuments, which will be considered in the article, were mentioned in the significant publication by V. Djurić (1979), nevertheless, I hope that much briefer period chosen for analysis here will result in more detailed descriptions of their stylistic peculiarities and imagery.

² The best preserved and most famous exponents of this style are the mosaics and frescoes of the monastery of Hosios Loukas, mosaics and frescoes of St. Sophia in Kiev, mosaics of Nea Moni on Chios and frescoes of St. Sophia in Ohrid. These ensembles neither exhaust the list of monuments, which can be ascribed to the 'ascetic' style nor reveal absolute homogeneity even within the framework of the same building (especially in St. Sophia of Kiev). Nevertheless, we may discern several features inherent to all of them, such as severity and inner tension of images, their somewhat ideal or eternal presence almost without movement and changes, spiritual remoteness from the lively universe. This content resulted in the use of the very special artistic means that we may notice in a lack of interest in the treatment of the human body, interior and landscape details, search for the new opportunities of light to transform the material world. While all these features are present in the aforementioned monuments they are expressed in them in various measure; images in the mosaics of Nea Moni and frescoes of St. Sophia of Ohrid have undoubtedly milder expression than those in the mosaics in Hosios Loukas, the artistic methods are sometimes more

Byzantine art of the second half of the eleventh and early twelfth century. Most works of art examined in the article go back to the art of this type. Various artists, who worked c. 1100, adopted all but some features from the 'ascetic' style: the spiritual strength and inner tension of images, uniform and indifferent rendering of figures, formal methods of painting and treatment of light. Thus, several different artistic phenomena have grown from it. Besides, a very important role belonged to the classical style, which was used in a few monumental ensembles but was widespread in the manuscript illumination. Sometimes artists resorted to more expressive imagery but, judging from the works of art, which have come down to us, in the late eleventh-early twelfth century this happened quite rarely.

In some provincial monuments features of the 'ascetic' style survived until 1070s, as in the first layer of frescoes in the church of St. Merkourios on Corfu (1074/1075) (fig. 1), and in the frescoes stylistically very close to them in the chapel of St. Nicholas in Kato Korakiana (now in the Archaeological Museum in Corfu) and in the church of SS. Iason and Sosipatros³. Motionless figures rendered two-dimensionally and schematically, simplified modelling of clothes, faces with widely open almond-shaped eyes vacantly staring straight forward, remind the images of Hosios Loukas⁴. Colouring is mostly warm, based on ochres and reddish-brown tones (or carmine?). It seems that the frescoes of the first layer in the church of St. Georgios Diasoritis on Naxos were created by 1070s; they were dated by M. Acheimastou-Potamianou to the third quarter of the eleventh century⁵. These paintings have very sophisticated iconographic program and are similar to some works of 1030s-1040s, recalling above all the mosaics of Nea Moni and frescoes of St. Sophia in Ohrid⁶. According to the observation of the scholar, the frescoes in the north-west chapel differ in style from the others and could be executed slightly later, probably in the late eleventh century. Their colouring, as we can judge from a few fragments, which have come down to us⁷, was warm, the rendering of forms was softer, the contours smoother; faces and bodies were painted less schematically.

Perhaps, one of the earliest ensembles of the period c. 1100 is the frescoes of the church of the Virgin Eleusa in Veljusa. The monastery was founded in 1080, and the church was soon painted⁸. Fragmentarily preserved in the naos and south chapel its paintings evidently demonstrate a reminiscence of the 'ascetic' style of the second third of the eleventh century⁹. There are mighty, flattened figures with simple firmly delineated wide contours, clothed in loose garments with graphically rendered rigid folds. They have three-dimensional heads of the same distinctive type – with narrow foreheads, contrasting lines of light and wrinkles in the faces, widely open big eyes, broad noses, plump lips and rather small, rounded chins (fig. 2). As images in the mosaics of Hosios Loukas, they look impressive with their spiritual strength and vigour, but differ from them by less detachment

variable. On the 'ascetic' style, first described in detail by Mouriki 1980-1981: 83-94, and 1985: 253-269, see also Popova 2005 and 2017. Mouriki uses the term 'linear hieratic style'.

³ Vocotopoulos 1971, and 2018: 62-95. Vocotopoulos attributed to the first layer of frescoes (of the late eleventh century) in the church of SS. Iason and Sosipatros the image of St. Arsenios and a drawing of a young equestrian in the narthex. Images of the Church fathers in the prothesis and of a young mounted warrior in the narthex, dated by the author to the twelfth century (it seems that they may be ascribed to its beginning), reveal strong similarity with them and continue the tradition, which harks back to the art of 1030s-1040s (Vocotopoulos 2018: 66-67, 73).

⁴ Mouriki 1980-1981: 88.

⁵ Acheimastou-Potamianou 2016.

⁶ Acheimastou-Potamianou 2016: 112-128, 144-146.

⁷ These are the images of SS. Cyricus and Julitta, Constantine and Helena, Eustratios and Auxentios.

⁸ Miljković-Peppek 1981.

⁹ O. Popova suggested that the frescoes of Veljusa continue the 'ascetic' tradition (see footnote 2).

and more emotional and sharp treatment. Images of the prophets in the dome are more individual; nevertheless, as in the painting of the previous period, the depicted characters look upright, as if shocked by their prophetic visions. These frescoes represent a highest quality work; precise and masterly drawing, harmonious colouring, thorough description of characters are strong arguments in favour of the Constantinopolitan origin of the artists at work in Veljusa monastery¹⁰.

Images endowed with such expression – spiritual strength, steadiness and dignity – found their way into the frescoes of the early twelfth century in Velikij Novgorod: in St. Sophia Cathedral and St. Nicholas Cathedral on the Yaroslav's Courtyard¹¹. In St. Sophia depictions of the prophets in the dome¹² (figs 3-4) and of four Church fathers in the arches of the sanctuary¹³ as well as an image of Constantine and Helena in the Martirievskaja Porch¹⁴ (fig. 5) have remained out of a much more extensive cycle of paintings. The figures of the prophets in the dome are vigorous with wide and simple silhouettes, big but flattened hands and feet; they are clad in loose garments with rigid folds. Their faces have more regular, oval form than in Veljusa frescoes, but similar big eyes, which seem brilliant, accentuated by deep semicircular shadows under the lower eyelids, and tightly closed lips. Their glances attract attention of a viewer. Images of the prophets in the dome were probably painted by at least two artists but their approach to the treatment of images was analogous¹⁵. Depictions of the young prophets Solomon, Daniel and Habakkuk were painted in more fused technique, with more delicate transition from one colour to another and softer shadows¹⁶. The face of Jeremiah has sharper, relief modelling; it looks pitted with wrinkles. The main differences of these images from those that could be a sort of a point of departure for them are their more pronounced individuality and delicacy, uniqueness of treatment of each character, and use of stylization in painting of faces and draperies. Images of Constantine and Helena look rather two-dimensional and decorative.

A depiction of Lazarus in the sanctuary and of the wife of Job in the ground floor of St. Nicholas Cathedral (c. 1120) represents a variant of the continuation of the 'ascetic' style, very close to that of the frescoes of St. Sophia with a little more emphasized three-dimensionality of figures, softer light-and-dark gradations and more painterly treatment of

¹⁰ This opinion was recently expressed by A. Zakharova (2020). She justly remarks the affinity of some frescoes in the Veljusa monastery with the mosaics of Nea Moni on Chios. Miljković-Peppek (1981: 218) wrote that the closest stylistic analogy for the frescoes of Veljusa are those of the Rotonda of St. George in Sophia dated by L. Prashkov (1966) to the late eleventh-early twelfth century, while L. Mavrodinova (1995: 35) proposed the second half of the twelfth century.

¹¹ On these frescoes in the context of late eleventh-early twelfth century Byzantine and Russian medieval art: Lifshits, Sarab'janov, Tsarevskaja 2004; Sarab'janov 2007.

¹² Originally there were eight figures: Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, David (the fresco was destroyed in the time of the Second World war), Solomon, Daniel, Habakkuk and Malachi.

¹³ These are Polycarp of Smyrna, Carpus of Thyatira, Anatolius and Germanus of Constantinople.

¹⁴ This image is painted a *secco*, probably, when the arches of the Porch were walled-in in the late eleventh century. During the restoration of the late nineteenth century two more images – of John the Baptist and John the Theologian with Prochoros – were found, painted in the same technique: Sarab'janov 2007: 491-492. L. Lifshits (Lifshits, Sarab'janov, Tsarevskaja 2004: 21-108, especially 81-86) dated this image to the late eleventh-early twelfth century, Sarab'janov (2007: 492) to the last quarter of the eleventh century.

¹⁵ V. Sarab'janov (Sarab'janov, Smirnova 2007: 89) expressed this opinion. For a brief and accurate description of the style of the frescoes: Sarab'janov, Smirnova 2007: 88-90.

¹⁶ There we come across the way of rendering a face, which was widespread in the early twelfth century and carried on in the end of the century in the fresco ensembles of Cyprus: the light area from an edge of a nose moves upwards in two short lines forming V-silhouette with dark triangle in the middle.

images, nonetheless these differences are not substantial and may be due to the smaller size of the figures, hence the way the scholar can examine them.

Perhaps, soon after its foundation in 1103 the Annunciation church at Gorodische in Velikij Novgorod was painted¹⁷. It was totally reconstructed in 1342-1343, and its frescoes became known in fragments of faces, garments and ornamental motifs in the course of the archaeological works of 2010s¹⁸. The restorers have assembled the lower part of the painting of the prothesis: *podea*, decorative motifs, a foot, a fragment of clothes and an inscription. The faces were painted in two various manners, one of which stands out for its emphasized softness and preference for painterly handling (fig. 6). Over the main ochre tone green and reddish-brown shadows were laid on; the lighter places were painted with white, and this layer depends on the brightness of light, which lies on face surfaces. Light forms a drop at a tip of the nose; contours of the nose, lips and chin are outlined with dark brown accentuating the development of an image in depth and its relief. These images are characterized by extraordinary freshness and vivacity resulting from the fluent painting technique. One of the best-preserved faces and a few small fragments were executed in another manner (fig. 7): sketchily, but accurately drawn lines of eyebrows, lids and nose are defined sharper against a little paler tone of carnation. The line of the upper eyelid continues to the temple, a small stroke of a shadow goes from the middle of the eye. Greenish, easily marked shadows are laid along the eyebrows and lower eyelids. Flush forms round spots contrasting with the flesh colour. This style, somewhat more graphic, reveals similarity with Cyprus ensembles (see below); at the same time in the Novgorod frescoes the artistic manner seems more fluent. The style of the frescoes of the Annunciation church at Gorodische differs from that of St. Sophia, the artists paid more attention to the plastic treatment of figures and painterly effects. Soft modelling of draperies, accentuated roundness of faces in these frescoes remind of the paintings of St. Nicholas Cathedral on the Yaroslav's Courtyard¹⁹.

Scholars believe that artists, which worked in Velikij Novgorod in the early twelfth century, came from Kiev. Indeed, several fresco cycles were created in the late eleventh and first years of the twelfth century there: paintings in the St. Michael's Cathedral in the

¹⁷ Lifshits believes that artists, which arrived in Novgorod in the early twelfth century at the behest of the prince Mstislav, first painted the Annunciation church at Gorodische and then joined with another workshop in St. Sophia: Lifshits, Sarab'janov, Tsarevskaja 2004: 98-99. O. Etingof accepts this dating. T. Tsarevskaja thinks that there was only one workshop in Novgorod, which worked at the beginning in St. Sophia and later in the Annunciation church and St. Nicholas Cathedral: Etingof 2019a: 426-427. Sarab'janov (2007: 496) shared this opinion.

¹⁸ Some of them were published by Tsarevskaja (Lifshits, Sarab'janov, Tsarevskaja 2004: 407-428). A series of fragments was excavated by archeologists led by V. Sedov in 2016-2018. They were presented to public at several conferences by Etingof. For various aspects of studies of the Annunciation church at Gorodische see the first issue of the Journal «Architekturnaja restavratsija» (2019) with papers read at the conference that took place in February of 2018 in the Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences.

¹⁹ This affinity was noticed by Tsarevskaja (Lifshits, Sarab'janov, Tsarevskaja 2004: 426-427).

Vydubitsky monastery²⁰, in the St. Michael church (Yurieva bozhnitsa) in Oster²¹ (fig. 8) and in a church, which was situated on the estate of the Kiev Art Institute²².

Images, similar in their artistic expression to those, represented in the Veljusa frescoes, can be found in South Italy, in the frescoes of the church of San Pietro a Corte in Salerno²³ (fig. 9). On its south wall, on the way to the altar five images are represented: Virgin Eleusa and SS. Jacob, Peter, and probably Catherine and Nicolas. These almost two-dimensional figures have wide silhouettes, while their faces are rendered with some sense of volume. Bright highlights are laid on their faces and draperies, that make the latter look stiff, even somewhat crystal-like. Big, widely open eyes increase the expressiveness of the images and create the feeling of their remoteness from the earthly world, emphasizing the strength of the characters. They are characterized by some sharpness, which reminds us of the 'ascetic' style.

We come across a variant of such a style in fragmentarily preserved images of the Church fathers in the apse of the little church of Santa Marina in Muro Leccese in Apulia²⁴. Figures almost lack three-dimensional treatment; their faces – only one of them is fully preserved, obviously the face of St. John the Merciful, and partly two others – are rendered in a summarized manner, with facial features clearly defined with dark contour and contrasting shadows. Big eyes, vacant and neutral facial expression are reminiscent of the art of 1030s-1040s.

Probably, the figures of saints, among which there are Onuphrius and Vikentius, in the vault of the partly preserved Byzantine church adjacent to the cathedral of Santissima Annunziata in the town of Castro, to the south of Otranto, can be dated to the early twelfth century (fig. 10). Worn and fallen in part, these frescoes allow just a general idea of their style. Figures are elongated, treated mostly two-dimensionally with only a slight sense of volume and look weightless. The characters are calm, absorbed in their thoughts. Their faces with more accentuated relief are painted in ochres with bluish-green shadows;

²⁰ The Cathedral was founded in 1070 and finished in 1088, and evidently, soon painted: Sarab'janov 2007: 487-488. Only the western part with frescoes has survived from the original building. A fragment of the complex scene of the Last Judgement with the procession of the righteous people to Paradise was uncovered under a seventeenth-century layer: Sarab'janov 2007, fig. 458. Figures represented in a fresco look slightly flattened and weightless; drawing, fluent and precise, plays a very important part; the silhouettes are elegant. The painting is heavily worn, and we can only guess that originally colouring was not very bright.

²¹ Korenjuk (online). From this church only the eastern part has come down to us; in its apse there is an image of the Virgin flanked by archangels, and of the Eucharist and Church fathers below. Only the silhouettes of the figures are seen, the paint layer is mostly worn-out. Proportions of figures differ in various levels of the painting; as Sarab'janov (2007: 490) noted, the scene of the Eucharist looks overcrowded, and characters are inserted in a space, which is too narrow for them. Ornaments play very important part in the whole decoration. The colouring probably was warm and consisted of tints of ochre and red paints.

²² Etingof 2019b. In spite of the use of various painting techniques in the frescoes of this church and in those of the Annunciation church at Gorodische, the style of some fragments with soft three-dimensional modelling and their fresh and rich painting seem quite similar. This opinion was previously expressed by Sarab'janov 2007: 492-493.

²³ The church occupies a place, where in Antiquity (late first-early second century) the baths were situated, then the territory was taken over by a Christian church or a chapel with adjacent cemeterial zone, and in the eighth century by the palatial chapel of Arechi II, used in the eleventh century as a city hall. Mauro 1999; Fiorillo 2012; Oretskaia 2017.

²⁴ V. Pace (2016: 405, n. 18) compares these images with the fresco depicting St. Nicolas exhibited in the Museum of the Frescoes in the crypt of the church of Santa Maria degli Angeli in Poggiardo, which he dates, following other scholars, to the late eleventh century.

the facial features are carefully defined by brown lines; the saints have quite the same expression of reflection and reclusion²⁵.

Images, which continue the ascetic trend of the second quarter of the eleventh century, are known not only in the periphery of the Byzantine Oecumene. The mosaic image of John the Baptist in the Greek Patriarchate at Istanbul (fig. 11) is analogous in its expression to the frescoes observed above²⁶. At the same time, we notice less generalized and much finer and more nuanced rendering of forms, which makes this image closer to those executed in 'classical' style at the turn of the eleventh century (see below). Image of the Virgin Hodegitria (fig. 12) exhibited together with the mosaic with John the Baptist, is notable for its monumentality and wide and simple silhouette as well as for sharpened lines of folds. The oval face of the Virgin has three-dimensional rendering and differs by softer and painterly modelling and by quieter emotional character. This mosaic, in the artistic evocation of which some features of the 'ascetic' style persist, is characterized by great delicacy and tenderness, that remind us of other images of the late eleventh and, even more, of the early twelfth century²⁷.

It lacks vigour embodied in the frescoes of Veljusa and St. Sophia Cathedral in Velikij Novgorod. In the set of its *tesserae* there is some resemblance to that in the mosaics of the Archangel Michael Cathedral of the Golden Domed monastery in Kiev c. 1108-1113 preserved in the St. Sophia Cathedral (fig. 13). In the rendering of face and in the almond-shaped eyes the

²⁵ Frescoes in the Episcopi church in Santorini, somewhat more decorative in style, are quite close to them in character of images and expression. K.M. Skawran observes some of their features, which take their origin from the mosaics and frescoes of Hosios Loukas. Some images in the church of St. Eftychios in Crete reveal resemblance in modelling of faces with those in the Episcopi church, while others seem more linear in style. Skawran 1982: 75-77, figs. 127-139, 159-167.

²⁶ In Lifshits, Sarab'janov, Tsarevskaja 2004, in a double-page spread, the image of St. John the Baptist and the one of the prophet Jeremiah in a fresco in the dome of the St. Sophia Cathedral in Velikij Novgorod are well matched. Not only the type of image of a prophet, hermit and human, endowed with a great strength of mind, but even single features are similar in both cases: large folds of draperies, which seem to be slightly blown by wind; facial features – low, deeply furrowed forehead, big, widely open eyes, looking from the shadows of the beetle brows, wrinkles, going from the nose alae, set lips; stately gestures. Similar features are found in the illustrations of two manuscripts of the *Panoplia Dogmatica* by Euthymios Zigabenos: Moscow, State Historical Museum, ms Syn. gr. 387; and Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. gr. 666, embellished by two miniaturists in Constantinople between 1110 and 1118. Parpulov 2008.

²⁷ Mosaic images of John the Baptist and Virgin Hodegitria brought to the church of St. George in the Greek Patriarchate in Istanbul are said to have come from the church of St. Mary Pammakaristos: Belting, Mango, Mouriki 1978: 9-10. Their dating still remains a subject of heated discussion among scholars. O. Popova (2020) supported the date c. 1100 proposed by O. Demus (1991: 39-44). Etingof (2018: 196), following K. Weitzmann (1982 [1978]), thinks that the mosaic images were created under John II Komnenos (1118-1143). A hypothesis was put forward that they were made in 1270s-1290s (Gioles 1993-1994). It was also proposed that a donor represented in proskynesis before John the Baptist founded the monastery of St. Mary Pammakaristos. Some time ago there existed a dedicatory inscription on the cornice of the bema: «This is the creation of John Komnenos and his consort Anna of the stock of Doukas» (Belting, Mango, Mouriki 1978: 5). It was reproduced in a manuscript of 1761 from the Greek Theological School in Halki (destroyed in an earthquake in 1894) and sixteenth-century codex in Vienna (ms Vind. med. gr. 27): Belting, Mango, Mouriki 1978: 5. K. Varzos (1984: 276-277) was able to identify John Komnenos, who married Anna Doukaina. He writes that John was a son of Isaak Komnenos (c. 1095-before 1136), or a son of one of his brothers: c. 1100-before 1136, c. 1105 – before 1136, and c. 1110 – before 1136. Considering these data, we can hardly imagine that the monastery could be founded before mid-twelfth century, and it seems very probable that a man in proskynesis before John the Baptist was not a ktetor of the monastery but a person for whom only a mosaic image was created.

image of the Virgin reveals similarity with the icon of the Annunciation of Ustyug (Moscow, Tretyakov Gallery)²⁸. Both mosaic images – of John the Baptist and of the Virgin Hodegitria – reveal stylistic resemblance with figures of the Virgin and John the Baptist in the mosaic Deesis in the catholicon of the Vatopedi monastery on the Mount Athos²⁹ (fig. 14).

Probably, a mosaic fragment of the Communion of the Apostles with the apostle Andrew from the Metropolis in Serres (now in the Archeological Museum of Serres) dated to the early twelfth century represents a variant of similar imagery (fig. 15). We observe the face with somewhat detached expression and, at the same time, more psychological and individual treatment of the image; summarized and slightly geometric rendering of folds, clothes permeated with light and bright lights on the face. It seems that in such images we find as the remnants of the 'ascetic' style some outward neutrality of images and use of limited repertoire of artistic means, that makes them more austere and restrained. In whole, the images created at the turn of the eleventh century look more vivid and less strained³⁰.

There are mosaics, which reveal some similarity to the one with the apostle Andrew from the Metropolis in Serres, mostly in rendering of forms and in repetition of the same types and methods, that lead to formal unification of images. Such an approach is characteristic of the mosaics created by Byzantine mosaicists in the North Italy in the second half of the eleventh-early twelfth century. In the mosaics of the church of Santa Maria Assunta in Torcello³¹ (fig. 16) three-dimensional, well-proportioned figures are perfectly correlated to the pictorial space left for them. Soft folds of the draperies with chiaroscuro modelling elegantly outline the bodies. *Tesserae* used for faces are of similar tone and transitions from one colour to another are barely noticeable. All the faces have the same pale hue and are of quite the same type: oval, with low forehead and a line of a left eyelid continuing the eyebrow, a hooked nose and blush on the cheeks in the form of a bracket. The righteous approaching the gates of Paradise, represented on the western wall of the church, especially resemble each other. Their heads are similarly turned up, they look at the same direction, their hands are synchronously raised in prayer. The angels depicted in pairs – in one case trumpeting, and in the other, pulling the sinners into hell – are very similar to each other. Clothes of angels represented in the right apse, where the original mosaics have been best preserved, sometimes seem pure white, as if penetrated by light; the colours are observed only in the shadowed parts of the images. The lines of shades are often straightened, the patches of colour have geometric forms like in the mosaics of 1030s-1040s (fig. 17).

Mosaics in the central apse in Santa Maria Assunta heavily restored in the nineteenth century reveal resemblance with those of the main porch of San Marco in Venice. In both cases images are markedly flattened and constructed with stiff, stylized design.

²⁸ Etingof (2019c) also compares the image of the Virgin in the Greek Patriarchate in Istanbul with the icon of the Annunciation of Ustyug but she dates both of them to the 1130s. It seems that the earlier date for this icon proposed by E. Smirnova (2002) is preferable, because of the hypothesis, according to which it was the main icon of the Annunciation church at Gorodische in Velikij Novgorod. A new publication of the icon of the Annunciation of Ustyug based on the study of its painting technique is prepared by the restorers and scholars from the Tretyakov Gallery.

²⁹ This was noticed by E. Tsigaridas. He dates the mosaic Deesis to the late eleventh-early twelfth century, giving priority to the later date. Tsigaridas 1986: 226-227.

³⁰ Perhaps, the frescoes of Ateni Sioni in their local Georgian version belong to this trend.

³¹ For the Torcello mosaics, as well as for those of the first decoration of San Marco in Venice see Andreescu 1976; Andreescu 1983; Andreescu Treadgold 1997. For the overview of various opinions on the dating of the Torcello mosaics, and for bibliography: Lavrentjeva 2014: respectively 14-39 and 192-217.

A slightly different type of image is represented in the mosaics with SS. Nicholas, Peter, Mark and Hermagoras in the apse of San Marco³². The figures look mightier and are treated even more two-dimensionally, facial features and folds of draperies are rendered in a sharper and more abstract manner. Faces have more rigid and resolute expression, quite the same in each image, that makes them stylistically very close to each other.

They greatly resemble mosaics in the conches of the left and right apses of the cathedral San Giusto in Trieste³³ (fig. 18). Figures are again somewhat less three-dimensional than in the Torcello mosaics, the main role in creating images belongs to lines and flat colour surfaces. Folds rarely look soft, often they are sharp, and sometimes an impression appears that they are made of a very special material, non-existing in the nature. Its facets reflect light and seem shining. Colour, as on the clothes of angels in Torcello, is seen only in the shadowed sides of folds. Carnation has a pale tint with slight tonal gradations. The artists used the same methods for modelling of faces: hair, face and its features – eyebrows, upper lids, line of the nose, mouth – are outlined with a row of dark, often black *tesserae*; lines of umber, marking wrinkles and places of transition from one form to another (e.g. from the rounded cheekbone to the lower surface near the nose, and from this place to the nasolabial triangle etc.); several rows of white *tesserae* on the cheekbones gently turning into blush; four-five rows of dark *tesserae*, usually greenish-brown, on the lateral, shadowed sides of faces of the Virgin and young saints sometimes interrupted with spots of blush; in the faces of young characters semicircular shadow consisting of two rows of grey *tesserae* divides the lower lip from the flat petal of the chin with rose undertone; hair and beards of apostles and saints have even, parallel curls; complicate design of the neck muscles reminding of a stylized image of a twig, etc. Images of some apostles (Simon and Matthias, John and James) in the north apse greatly resemble each other, without inscriptions it would be difficult to recognize, who is represented.

The same artistic methods were used by the artists that in 1112 had decorated with mosaics the Basilica Ursiana in Ravenna (destroyed in 1743); a few fragments are preserved in the Archiepiscopal museum in Ravenna³⁴. There are several instances of very close relation of images in Trieste and Ravenna. Thus, the portrait of the apostle John from the basilica Ursiana (fig. 19) is very similar to the image of Philip in the north apse; the depiction of St. Peter in another fragment resembles greatly his image in San Giusto; images of the Virgin have a number of common features.

Besides these facial types, another one can be observed in mosaics of St. Giusto; it reminds of the faces of the young apostles in the Last Judgement on the western wall in Torcello – with goggling eyes, hooked nose and quaintly curved lips. As if continuing this

³² O. Demus (1988: 23) suggested that figures of Nicholas and Peter, reminiscent of the style of the late Macedonian art, were created first, by the consecration of San Marco in 1093, while the images of Mark and Hermagoras belong to the next phase, soon after the fire of 1106. The figure of Hermagoras, as M. Mason (2011: 345) noticed, differs from others in proportions and style but these discrepancies are not so crucial to suggest significantly later date of its creation, later than the first decades of the twelfth century; most probably it was executed by another artist, because the main traits of style remain unchanged. Furthermore, as marked already by Demus (1988: 23) this image suffered badly. Doesn't the difference of the figure of Hermagoras from the adjacent images of Nicholas, Peter and Mark result from the restoration, perhaps, in the sixteenth century, when Magister Petrus has put above, in the conch of the apse, the image of the Enthroned Pantocrator? (Demus 1988: 20). For the style of the mosaics of San Marco see also Polacco 2005.

³³ Mosaics in the two conches slightly differ in style, and it became reason for various dates proposed for them by scholars. Nonetheless, the similar character of placing the *tesserae*, observed from scaffolding by Mason (2005), and use of similar type of images evidence in favour of their contemporaneity.

³⁴ Pasi 1976; Gardini, Novara 2011: 140.

trend, the images of two archangels flanking the Virgin in the north apse of San Giusto, look almost grotesque. Images of the angels in the mosaic of the conch of the cappella Zen of San Marco in Venice have very similar expression³⁵ (fig. 20).

It is highly probable that mosaics in the main apse of San Marco in Venice, in the lateral apses of San Giusto in Trieste, in the apse of the cappella Zen, as well as the fragments, which have come down to us from the decoration of the Basilica Ursiana, were created by artists of the same workshop, who widely used the same patterns³⁶. Unification of images and formal compliance with the methods originated in the 'ascetic' style are characteristic for all these mosaics and those in Santa Maria Assunta in Torcello, executed perhaps a little earlier.

Another variant of style departing from the samples of 1030s-1040s is represented in the frescoes of Cyprus churches of Panagia Phorbiotissa of Asinou in Nikitari (1105/1106)³⁷ (fig. 21) and Panagia Theotokos in Trikomo³⁸ (fig. 22). The artistic manner, which we come across in these frescoes, can be defined as stylizing, though it seems that wide use of linear stylization does not formularize the overall characteristic of it³⁹. This group of frescoes has a series of features typical of the 'classical' art: complex compositions and postures, rich colouring, soft modelling of forms. In a dedicatory inscription preserved below the depiction of Constantine and Helena in the church of Panagia Phorbiotissa of Asinou it is stated that «The church of the Holy Mother of God was painted through the donation and great desire of Nicephorus Magistros the Strong, when Alexius Komnenus was Emperor, in the year 6614, indiction 14»⁴⁰. It is known that Alexius Komnenos deployed in Cyprus his army and established headquarters in the face of danger threatening from the East. Scholars believe that besides warriors the Byzantine emperor brought with him artists from Constantinople⁴¹. Highest quality of the painting evidences

³⁵ Demus 1988: 23; Oretskaia 2016: 161-162.

³⁶ On the use of patterns in San Giusto: Mason 2011: 346-347.

³⁷ In a collection of essays by several authors (Weyl Carr, Nicolaïdès 2012) the history of the church in the twelfth-century Byzantium and in the context of the Greco-Latin culture of the Lusignan period is examined. Most contributions are dedicated not to the earliest layer of frescoes of 1105/1106 but to those from the late twelfth until the first half of the fourteenth century; the most important publications on the earlier layer are mentioned: Weyl Carr, Nicolaïdès 2012: 8, footnotes 16-20.

³⁸ They were painted by the same artist (Stylianou 1997 [1985]: 125). Stylianou ascribe to the same master the fresco decoration of the church of the Holy Trinity of the monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis, currently not available for visit and study: Stylianou 1997 (1985): 456-463; also Mango, Hawkins, Boyd 1990. From the published photographs we can guess that these are the frescoes of the highest artistic level, that allows to bring them into line with the mosaic images of the Virgin Hodegitria and John the Baptist in the Greek Patriarchate in Istanbul and mosaics of the Archangel Michael Cathedral of the Golden Domed monastery in Kiev, or probably, with the Bachkovo Ossuary frescoes (see below). Mouriki (1980-1981: 98) accepts the opinion expressed by Winfield (1972: 289) that the frescoes of Asinou and Trikomo were painted by a pupil of the Chrysostomos master. She writes: «The Chrysostomos master is considered responsible for introducing to Cyprus the particular style which can be clearly detected in less refined versions at Asinou and later cycles». In images created by him classical features are combined with expression and dynamism.

³⁹ Besides this formal component there is also an ideological aspect: Mouriki (1980-1981: 99) fairly described images of the Holy Trinity church of the monastery of St. Chrysostomos as much more psychological and dramatic than the mosaics of Daphni.

⁴⁰ Stylianou 1997 (1985): 117.

⁴¹ Stylianou 1997 (1985): 124. On the contrary, Mouriki (1980-1981: 101-102) considered the frescoes of Asinou and Trikomo to be the works executed by local artists. The ktetor of the Holy Trinity church of the St. Chrysostomos monastery in Koutsovendis was Eumathius Philokales, military commander under Alexius I Komnenos who twice held the office of the governor of Cyprus: Mango, Hawkins 1964: 335; Stylianou 1997 (1985): 456. Probably, Eumathius Philokales was the first to invite the metropolitan masters to work on Cyprus.

in favour of this hypothesis. The churches decorated with frescoes are not very spacious, represented figures look somewhat monumental in the pictorial surface left for them. Their proportions vary considerably – from elongated to strongly shortened. The main role always belongs to a masterly design; it seems that all the work on the frescoes began and finished with it. Outlines of figures are usually concise and drawn with a dark colour. Volume of figures is rendered by tonal gradations of draperies. Folds do not reveal anatomic structure and gestures of figures: they are simply drawn over the draperies with white and darker tints of the same colours. Figures have small feet and palms; they look floating. Faces are modelled three-dimensionally, an artist(s) used stylization even for their modelling: eyebrows, lids, nose and mouth are delineated with accurate and fine lines; a small line extends from an outer corner of eye to a temple; there is a triangle shadow above the nose and a V-form light on a forehead, which continues a light line along the nose.

Three fresco fragments – with St. Spyridon, deacon St. Athanasius Pentaschkenitis and prelate St. Athanasius – in the church of Panagia Amasgou in Monagri⁴² (fig. 23) resemble greatly the paintings of Asinou and Trikomo, while it seems that three-dimensionality is even more articulated here. Nonetheless, the same methods of linear stylization were applied in Monagri, and a hypothesis can be put forward, that probably these frescoes were executed by another artist from the same workshop⁴³. An artist, who worked in an even more refined manner has painted an impressive image of St. Nicholas with smaller figures of Christ and the Virgin presenting him with the Bible and omophorion, in the church of St. Nicholas of the Roof above Kakopetria⁴⁴. The image of the Forty Martyrs in the church of SS. Joachim and Anna in the village of Kaliana is most probably a result of the activity of this workshop⁴⁵.

A group of other frescoes in the church of St. Nicholas of the Roof can be ascribed to the same stylistic trend: in the naos, the Presentation of the Virgin to the Temple and Forty Martyrs of Sebaste in the south-western compartment, SS. Alexius and John Kalyvitis on the south wall (fig. 24), and SS. Ignatios Theophorus and Gregory of Agrigentum on the opposite pier; in the narthex, an extensive composition of the Last Judgement, an image of the Virgin Hodegitria and depictions of SS. John of Damascus, Alypius, Artemius and Joasaph on the vaults and walls. These paintings were evidently executed by other artists, though design and linear stylization continue to play the main part here. Images of SS. Alexius and John Kalyvitis, and of the righteous people flowing to the gates of Paradise, painted by the same artist, are rendered simpler, in a more uniform and lapidary manner, and sometimes even more decoratively, especially hairstyles. Unnatural postures of apostles in the scene of the Last Judgment, almost similar position of their hands, the same two colours (red and green) alternating in garments, simplified rendering of their folds and treatment of faces – all this evidences that these images are the work of a less competent artist than his contemporaries who embellished with frescoes the aforementioned churches of Cyprus.

⁴² Boyd 1974.

⁴³ This similarity was noticed by Stylianou 1997 (1985): 239.

⁴⁴ The church was probably built in the early eleventh century (Stylianou 1997 [1985]: 54), its first layer of frescoes should belong to the second quarter of the eleventh century as being comparable in style to the ensembles of that time (see footnote 2). For the frescoes of the late eleventh-early twelfth century: Stylianou 1997 (1985): 62.

⁴⁵ Stylianou 1997 (1985): 107-108.

Some reminiscence of this type of imagery is preserved in the frescoes of the church of St. Demetrios in Patalenitsa in Bulgaria heavily repainted during the restoration in 1970-1975⁴⁶ (fig. 25). Figures look flat, their outlines are simple and well defined, facial features and folds of the clothes are slightly stylized.

Most of the Byzantine images created at the turn of the eleventh century are not endowed with pronounced expression, in comparison with images of the late, or even of the second quarter of the twelfth century they look calm and gentle for probably one exception – the frescoes of the church of Panagia Mavriotissa in Kastoria⁴⁷ (fig. 26). Figures in the scenes are rendered two-dimensionally and shown in active movement; the treatment of images is somewhat schematic. Proportions vary from shortened to strongly elongated. Sometimes, on the contrary, as in the Deesis on the eastern wall of the narthex figures are represented motionless and stiff. Images have simple outlines – the stylistic detail, which reminds of the frescoes of Veljusa and St. Sophia of Novgorod. Some figures, as the apostles in the Dormition of the Virgin have emphasized odd anatomical structure: an almost even round on the thigh; one of the figures has similar form on his elbow; a fold, which goes perpendicularly to the line of a leg at a level of the knee, etc. Buildings and furniture are also treated mostly two-dimensionally and decoratively. Folds of the draperies are painted in a summarized manner and look sometimes stiff, faceted; often they are abundantly modelled with white. Facial features are far from beauty, faces have severe, sometimes tragic expression, which is striking, almost grotesque⁴⁸. It seems that artists wanted to bring to light geometric figures hidden in the forms of a human body: thus, faces have accentuated oval outlines, eyebrows of some characters have a regular form of an arc broken at a bridge of the nose. We may guess that they were not interested in depiction of the beauty of images, they rather succeed in transmission of the deep feeling of the Evangelical events and of a very individual conception of the Second Coming of Christ.

Perhaps, another manifestation of the imagery of this type, but certainly less dramatic are the frescoes of the second layer in the church of Panagia Antiphonetria in the village of Myriokephala on the island of Crete⁴⁹ (fig. 27). Slightly flattened, painted in graphic and fluent manner they represent a provincial variant, which harks back to the 'ascetic' style. In the frescoes, tall figures of regular or elongated proportions take major place in the compositions; the main part belongs to the image of Christ that is bigger than others. Sharp colours of lines and patches create a sophisticated design on faces and draperies. Folds became soft, though they do not always accentuate anatomy and movements of figures. Feet and palms are small, while figures themselves seem weightless. Perhaps, this aspect – to make substance light and weightless, primarily using light that dissolves everything firm and heavy – was taken by a master of these frescoes from the art of the second quarter of the eleventh century. Emotional state of characters is far from being

⁴⁶ The church was probably built in the late eleventh century. For the results of the restoration of its frescoes: Popov 1995.

⁴⁷ It is probably, for this reason that the frescoes were dated by some scholars to the early thirteenth century (for the review of the datings proposed for the first layer of frescoes of Panagia Mavriotissa: Zakharova 2000: 189-190). Though some images, for instance, those of the prophets in the frescoes of the Holy Trinity church in Koutsovendis are remarkable for their powerful expression (Mango, Hawkins, Boyd 1990: 113-114, 122-123).

⁴⁸ Faces of the apostles in the Dormition are streaked with deep wrinkle, eyebrows jerked up, lips drooped.

⁴⁹ The monastery dedicated to the Nativity of the Virgin, of which only the katholikon is preserved, was founded by John the Xenos before 1027. Soon the first layer of frescoes in the katholikon was created. It reveals some similarity with the frescoes of Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki, while the frescoes of Myriokephala are of lower artistic quality, and most probably were painted by local artists. Antourakēs 1977; Oretskaia 2012.

neutral. Thus, the tragedy of the Lamentation of Christ is reflected in postures, tense and stooped, and expressions of faces.

Mosaics of the church of the Dormition of the Virgin in Daphni⁵⁰ is undoubtedly the most classical ensemble created c. 1100 (fig. 28). Its images differ from each other in character and in their stylistic proximity to the canons, which originate from the art of Antiquity and the early Christian period. Nonetheless, there are several features common to all of them: three-dimensional figures of regular or slightly elongated proportions, their size corresponds to pictorial space left for them, postures and movements are natural and are very accurately conveyed; garments that form elegant and soft, sometimes slightly sharp folds gently emphasize structure and motion of bodies; faces have more individual treatment than in the aforementioned monuments – artists have shown people of various ages, moods, tempers, they have smooth and fine modelling, but in some cases, like in the faces of Gregory of Agrigentum and Gregory Thaumaturgos, in a more graphic manner; compositions are balanced; colouring is harmonious and not bright. Like in the mosaics of San Giusto in Trieste, garments of some characters, primarily of angels, are represented permeated with light, but owing to the smooth lines of folds they look light, as if made of the finest silk. Faces and draperies are rendered with some stylization (e.g., the arc of an eyebrow joins the line of the lower lid) but it does not play an important role. Here we come across the art full of harmony and dignity. Mouriki compared images of the prophets in the dome with ancient statues⁵¹. It is rich with tones and nuances: there is so much difference in the images of severe Christ Pantocrator in the dome, of exalted archangel Gabriel in the Annunciation in one of the pendentives, of full of hope Adam and Eve taken out by the Saviour from Hell, of tired and looking as if trying to perceive the event just happened Joseph in the Nativity etc. Such abundance of senses and methods, lack of any unification and simplification is characteristic of the classical art.

The mosaics of the Archangel Michael Cathedral of the Golden Domed monastery in Kiev c. 1108-1113 (fig. 13) can also be related to the classical trend of the Byzantine painting c. 1100⁵². In the Eucharist, the elongated figures of apostles are represented in a free movement towards the altar and in communication with each other. Their facial features vary. The mosaic work consists of *tesserae* of various size and form; it was executed finely and masterly, with smooth transitions from one colour to another, multiple nuances and undertones⁵³. But here there are also some unclassical features, which make a clear difference with the mosaics of Daphni; they will be developed in the twelfth-century art: postures are not always natural, sometimes they are treated schematically; proportions of the human body are not regular (the upper part of the body down to the hips is noticeably shorter than the lower part, that emphasizes the impetuosity of a movement towards the altar; shoulders are at times too wide, making the apostles look like titans); stiff and subdivided folds of the draperies flattening the images; more contrast and summarized rendering of faces. Nevertheless, all these features increasing the visual expression are but slightly shaped, their character is mainly classical with abundance of nuances and tones, typical for this trend.

⁵⁰ Diez, Demus 1931. The problem of a donor of the Daphni mosaics is considered by Panayotidi-Kesisoglou (forthcoming).

⁵¹ Mouriki 1980-1981: 95.

⁵² Popova 2002; Korenjuk 2013.

⁵³ Thanks to this unusual technique (in most of the late eleventh-early twelfth century mosaics, *tesserae* of quite a similar form close to a square format were used with only one deviation: for modelling of faces the preference was given to cubes of a smaller size), the faces viewed from quite a long distance seem made not in mosaic but rather with paints.

The Ossuary of the Bachkovo monastery in Bulgaria was probably painted in the late eleventh or early twelfth century⁵⁴ (fig. 29). Already A. Grabar described their style as classical⁵⁵. Painted characters are close in size to a human figure and usually have slightly elongated and rarely even strongly elongated proportions. The size of figures is adequate to the pictorial space; single images and whole scenes are properly inscribed in it. Compositions are clear and easily perceptible. Figures are rendered three-dimensionally but look weightless; they have small feet and palms. Characters are vested in loose garments with soft folds, which follow the body structure. The garments look light, as if made of silk, permeated with light, which plays on their surface forming a sophisticated design. Postures and movements of characters are natural and graceful. Faces often have an oval form, small regular features, in most cases repainted during the last restoration campaign in the early 2000s. They belong to a traditional Komnenian type with remarkably crooked noses; elderly and middle-aged people look like philosophers – with fine features, high foreheads and, most often, sunken in their thoughts and prayer, or with detached or slightly anxious expression. A few images seem even tragic and severe, but most are calm and neutral in their expression. The colouring is not very bright; artists often alternated green and red spots. There is nothing exaggerated or grotesque in the Bachkovo Ossuary frescoes; elegance, harmony and inner balance are always manifested. All the artistic methods used in them were known already in the late eleventh century; they can be found in a series of Greek illuminated manuscripts of that period⁵⁶. Facial type with a high forehead, a thin nose and a small mouth with dropped corners, similar to that of the saints in the frescoes of the upper church of the Bachkovo Ossuary, is represented in a fragment of c.1100 with St. John Climacus from the church of St. Theodore in Houlou, now exhibited in the Ecclesiastical Museum in Pathos. The image of John Climacus is quite small, smaller than a human figure; it is executed in a more painterly manner than the frescoes of Asinou and Trikomo, though it is based on an accurate design with some elements of liner stylization⁵⁷.

The mosaic with the emperor John II Komnenos, his spouse Eirene and their son Alexius flanking the Virgin in the mosaic at the south gallery of St. Sophia of Constantinople (1118-1122) continues the classical tradition in Byzantine art⁵⁸ (fig. 30). Figures are slightly flattened, partly because of the decorative treatment of their clothes, and have widened silhouettes. Faces are treated in a more graphical manner, as if painted by separate, non-merging strokes. The depicted members of the emperors' family have blush on their cheeks formed by several parallel rose lines; while on the Virgin's cheeks we observe a rose arc with smaller arcs springing from it, creating a design reminding of a

⁵⁴ For the review of the discussion about the dating of the frescoes: Oretskaia 2018: 46-49.

⁵⁵ Grabar 1924: 41.

⁵⁶ A. Grishin (1980: 225) noticed the resemblance in the treatment of draperies, proportions and postures of figures in the Bachkovo Ossuary frescoes with the miniatures of the manuscript of the Psalter and New Testament in Dumbarton Oaks (ms 3) of 1084. There are even several cases of close similarity of the motifs in the frescoes and miniatures (some of them are mentioned in Oretskaia 2018: 52). In many miniatures of the late eleventh century, we find figures with elongated proportions, interest to the light effects and, first of all, to the transformation of a substance by light, similar treatment of faces (Oretskaia 2018: 51-53). Compositions All Saints on the lateral walls of the upper church of the Ossuary resemble the corresponding scenes in the miniatures of the Gospel Lectionary in the Dionysiou monastery (ms 587), ff. 40v and 126.

⁵⁷ The condition of the fresco detached from the wall of the church in Houlou, unfortunately, does not allow to make more detailed stylistic analysis. A question remains: aren't the fine and exact lines, firmly drawn with brown paint, outlining the face and its features, the result of a restoration?

⁵⁸ Whittemore 1942; Popova 2013: 291.

comb⁵⁹. In whole, this mosaic continues the classical trend in the art c. 1100 with its interest to details and nuances of a form and an image, delicacy of modelling, individual interpretation of the represented characters and with mostly calm, contemplating expression.

Although the classical trend in the Byzantine art of the late eleventh-early twelfth century was considered in the final part of the article, it certainly played the leading role, or at least, one of the main roles in the period c. 1100.

Thus, in the painting of the late eleventh-early twelfth century the most important part belonged to a classical artistic tradition. To judge from dozens of illuminated manuscripts, embellished by Constantinopolitan artists, the classical trend was especially popular in the capital. But at the same time, it is represented in some ensembles created in the periphery of the Byzantine world, probably, by masters from Constantinople, as, for instance, the mosaics of the Archangel Michael Cathedral of the Golden Domed monastery in Kiev. In the article an attempt was made to designate a few groups of monuments, which took shape on the base of the 'ascetic' style of 1030s-1040s. Their differences are not always crucial; the main deviation of the painting of the period c.1100 from the art of the second quarter of the eleventh century is more individual and gentle treatment of images, their growing psychological insight.

⁵⁹ Blush of a similar form is to be found in the fresco with the Virgin on the eastern wall of the narthex in the lower church of the Bachkovo Ossuary. These images reveal considerable similarity either in the modelling of faces, or in a physiognomic type and its single features.

Bibliographical references

Acheimastou-Potamianou M., *Agios Geōrgios Diasoritēs tēs Naxou. Oi toichographies tou 11ou aiōna*, Athens 2016 [in Greek].

Andreescu I., *Torcello. III: La chronologie relative des mosaïques pariétales*, «Dumbarton Oaks Papers» 30 (1976): 245-341.

Andreescu I., *Torcello. IV: cappella sud, mosaici; cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree*, in R. Farioli Campanati (ed.), *III Colloquio internazionale sul mosaico antico* (Ravenna, 6-10 settembre 1980), II, Ravenna 1983: 535-551.

Andreescu Treadgold I., *I primi mosaicisti a San Marco*, in R. Polacco (ed.), *Storia dell'arte marciana. I mosaici*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), Venezia 1997: 87-104.

Antourakēs G.B., *Hai monai Myriokephalōn kai Roustikōn meta tōn parekllesiōn autōn. Symbolē eis tēn ereunan tōn christianikōn mnēmeiōn tēs Krētēs*, Athens 1977 [in Greek].

Belting H., Mango C., Mouriki D., *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington DC 1978.

Boyd S., *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wall Paintings*, «Dumbarton Oaks Papers» 28 (1974): 276-328.

Demus O., *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, Chicago-London 1988.

Demus O., *Die byzantinischen Mosaikikonen, I, Die grossformatigen Ikonen*, Wien 1991.

Diez E., Demus O., *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge (Massachusetts) 1931.

Djurić V., *La peinture murale byzantine: XII^e et XIII^e siècles*, in *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines* (Athènes, septembre 1976), I, Athènes 1979: 159-246.

Etingof O.E., *O freskah naosa Georgievskogo sobora Jur'eva monastyrja v Novgorode*, in *Opus mixtum. Materialy konferencii' «VI Naukovi chytannja MIDC, prysvjacheni 1030-richchju hreshhennja Rusi-Ukrai'ny ta ohoroni kul'turnoi' spadshhyny»*, Kyi'v 2018: 190-201 [in Russian].

Etingof O.E. (a), *Freski XII v. cerkvi Blagoveshhenija na Gorodishhe v Novgorode (predvaritel'nye nabljudenija)*, «Arhitekturnaja arheologija» 1 (2019): 207-222 [in Russian].

Etingof O.E. (b), *Zabytye kievskie freski konca XI v.*, «Vestnik RGGU. Serija Literaturovedenie. Jazykoznanie. Kul'turologija» 1 (2019): 140-154 [in Russian].

Etingof O.E. (c), *Ikona «Ustjuzhskoe Blagoveshhenie» i freski cerkvi Blagoveshhenija na Gorodishhe i naosa Georgievskogo sobora Jur'eva monastyrja v Novgorode*, «Arhitekturnaja arheologija» 1 (2019): 282-290 [in Russian].

Fiorillo R., *Le immagini di Santa Caterina d'Alessandria nell'ambiente ipogeo alla chiesa di San Pietro a Corte a Salerno e il loro legame con la Scuola Medica*, in C. Caserta (ed.), *Sulla scia di Pantaleone da Nicomedia. I santi taumaturgi Cosma e Damiano venerati a Ravello: storiografia e culto*, Atti del IV convegno di studi (Ravello, 24-25 luglio 2007) / *Caterina d'Alessandria tra culto orientale e insediamenti italici*, Atti del V convegno di studi (Ravello, 24-25 luglio 2008), Napoli 2012: 303-310.

Gardini G., Novara P., *Le collezioni del Museo Arcivescovile di Ravenna*, Ravenna 2011.

- Gioles N., *Oi psēphidōtes eikones tou Oikoumenikou Patriarcheiou kai oi anathetes tous*, «Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias» 17/4 (1993-1994): 249-258 [in Greek].
- Grabar A., *Paintings of the Ossuary of the Bachkovo Monastery*, «Izvestiia na B"lgarskii Arkheologicheski institut» 2 (1924): 1-68 [in Russian].
- Grishin A.D., *The Bačkovo Ossuary Frescoes of 1074-83*, Ph.D. diss., Australian National University 1980.
- Korenyuk Yu., *Mosaics of St. Michael's Golden-Domed Cathedral*, Kyiv 2013.
- Korenjuk Yu., *Fresky kincja HI st. cerkvy Myhai'la v Ostri*, in Myslène drevo. URL: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Heritage/oster.html?skip=60#PageNav> (accessed 10.06.2020) [In Ukrainian].
- Lavrentjeva E., *Mosaics of the cathedral of Santa Maria Assunta in Torcello in the context of art of the Byzantine world c. 1100. Iconography and style*, Ph.D. diss., M.V. Lomonosov Moscow State University 2014 [in Russian].
- Lifshits L.I., Sarab'janov V.D, Tsarevskaja T, Ju., *Monumental'naja zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI – pervaja chetvert' XII veka*, Saint Petersburg 2004: 15-141 [in Russian].
- Mango C., Hawkins E.J.W., *Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963*, «Dumbarton Oaks Papers» 18 (1964): 319-340.
- Mango C., Hawkins E.J.W., Boyd S., *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description*, «Dumbarton Oaks Papers» 44 (1990): 63-94.
- Mason M., *Il complesso cattedrale di San Giusto a Trieste e la sua decorazione musiva. La genesi degli edifici medievali in una prospettiva storica*, in G. Cuscito (ed.), *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di Mons. Eugenio Ravignani Vescovo di Trieste*, Trieste 2005 (Antichità altoadriatiche 60): 311-342.
- Mason M., *Modalità esecutive del mosaico bizantino in età comnena. Procedimenti, strumenti, suddivisione del lavoro*, in C. Angelelli (ed.), *Atti del XVI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo, 17-19 marzo 2010 – Piazza Armerina, 20 marzo 2010), Tivoli 2011: 342-355.
- Mauro D., *Note sulla pittura medievale a Salerno: gli affreschi di San Pietro a Corte e di Santa Maria della Lama*, «Apollo» 15 (1999): 46-60.
- Mavrodinova L., *Stennata zhivopis v B"lgarija do kraja na XIV vek*, Sofija 1995 [in Bulgarian].
- Miljković-Peppek P., *Veljusa*, Skopje 1981.
- Mouriki D., *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries*, «Dumbarton Oaks Papers» 34-35 (1980-1981): 77-124.
- Mouriki D., *The mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985.
- Oretskaia I., *Freski cerkvi Panagii Antifonitrii v derevne Miriokefala na ostrove Krit, in Lazarevskie chtenija. Iskustvo Vizantii, Drevnej Rusi, Zapadnoj Evropy. Materialy nauchnoj konferencii*, Moscow 2012: 72-88 [in Russian].
- Oretskaia I., *Vizantijskie mozaichisty v Severnoi Italii vo vtoroi polovine XI – nachale XII veka*, «Vizantijskij vremennik» 100 (2016): 157-166 [in Russian].
- Oretskaia I., *Freski tserkvi San Pietro a Korte v Salerno*, «Vizantijskij vremennik» 101 (2017): 254-262 [in Russian].

Oretskaia I., *On the style of the Bachkovo Ossuary Frescoes*, «Zograf» 42 (2018): 37-54.

Pace V., *Santa Marina a Muro Leccese. Una questione di metodo e una riflessione sulla pittura «bizantina» in Puglia*, in S. Brodbeck et alii (eds), *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, Paris 2016 (Travaux et mémoires 20/2): 397-413.

Panayotidi M., *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)*, «Cahiers archéologiques» 34 (1986): 75-108.

Panayotidi-Kesisoglou M., *Donors' Personalities in the Komnenian period as seen through Iconographic Programs. The question of the Daphni Monastery donor*, in A. Zakharova, O. Ovtcharova, I.A. Oretskaia (eds), *Art of the Byzantine World. Individuality of Artistic Creativity. Collection of Essays in Honour of Olga Popova* (forthcoming).

Parpulov G.R., *The Presentation Copies of the Panoplia Dogmatica*, in B.L. Fonkich (ed.), *Paleografija i kodikologija: 300 let posle Monfokona*, Moscow 2008: 14-17.

Pasi S., *Osservazioni sui frammenti del mosaico absidale della Basilica Ursiana*, «Felix Ravenna» 111/112 (1976): 213-239.

Polacco R., *Lo stile dei mosaici medievali di Venezia*, in C. Rizzardi (ed.), *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia, V-XIV secolo*, Venezia 2005: 455-477.

Popov P., *Za tehnikata na stenopisite v cyrkvata «Sveti Dimitar» v selo Patalenica*, in Drevnerusskoe iskusstvo. Balkany. Rus', Saint Petersburg 1995: 163-182 [in Bulgarian].

Popova O.S., *Mozaiki Mihajlovskogo Zlatoverhogo monastyrja v Kieve i vizantijskoe iskusstvo konca XI – nachala XII veka*, in O.E. Etingof, A.L. Batalov, E.N. Dobrynina et alii (eds), *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i strany vizantijskogo mira. XII vek*, Saint Petersburg 2002: 344-364 [in Russian].

Popova O.S., *Asketicheskoe napravlenie v vizantijskom iskusstve vtoroj chetverti XI veka i ego dal'nejshaja sud'ba*, in E.N. Dobrynina, L.I. Lifshits, M.A. Orlova et alii (eds), *Vizantijskij mir: iskusstvo Konstantinopolja i nacional'nye tradicii. K 2000-letiju hristianstva*, Moscow 2005: 175-204 [in Russian].

Popova O.S., *Paths of Byzantine Art*, Moscow 2013 [in Russian].

Popova O.S., *Vizantijskoe iskusstvo vtoroj poloviny X – pervoj chetverti XI v. Pojavlenie «asketicheskogo» stilja v 30 – 40-h gg. i ego dal'nejshaja zhizn'*, in O.S. Popova, V.D. Sarab'janov, *Mozaiki i freski Sofii Kievskoj*, Moscow 2017: 203-237 [in Russian].

Popova O.S., *Dva mozaiskih obraza Bogomateri konca XI i pervoj poloviny XII veka*, «Iskusstvoznanie» 4 (2020): 296-309 [in Russian].

Prashkov L.P., *Novi dannii za stenopisita v c'rkvata «sv. Georgi» v Sofija*, «Izkustvo» 10 (1966): 32-35 [in Bulgarian].

Sarab'janov V.D., *Zhivopis' vtoroj poloviny XI – vtoroj chetverti XII veka*, in A.I. Komech (ed.), *Istorija russkogo iskusstva*, I, Moscow 2007: 469-505 [in Russian].

Sarab'janov V.D., Smirnova E.S., *Istorija drevnerusskoj zhivopisi*, Moscow 2007 [in Russian].

Skawran K.M., *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982.

Smirnova E.S., *Novgorodskaja ikona «Blagoveshhenie» nachala XII veka*, in O.E. Etingof (ed.), *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i strany vizantijskogo mira. XII vek*, Saint Petersburg 2002: 517-538 [in Russian].

Stylianou A. and J.A., *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, 2nd ed., Nicosia 1997 (1985).

Tsigaridas E., *Oi toichographies tēs monēs Latomou Thessalonikēs kai ē byzantinē zōgraphikē tou 12ou aiōna*, Thessaloniki 1986 [in Greek].

Varzos K., *Genealogia tōn Komnēmōn*, Thessaloniki, I, 1984 [in Greek].

Vocotopoulos P.L., *Fresques du XI^e siècle à Corfou*, «Cahiers archéologiques» XXI (1971): 151-180.

Vokotopoulos P.L., Dēmētrakopoulou P., Rēgaku D., Triantaphyllopoulos D.D., Chouliaras I.P., *Euretērio tōn byzantinōn toichographiōn tēs Ellados: Ionia nēsia*, Athens 2018 [in Greek].

Weitzmann K., *The Icon*, New York 1982 (1978).

Weyl Carr A., Nicolaïdēs A. (eds), *Asinou across Time. Studies in Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington DC 2012 (Dumbarton Oaks Studies 43).

Winfield D., *Hagios Chrysostomos, Tricomo, Asinou. Byzantine Painters at Work*, in Th. Papadopoulos (ed.), *Πεπραγμένα τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρoλογικοῦ Συνεδρίου* (Nicosia, 1969), II, Nicosia 1972.

Whittemore Th., *The mosaics of St. Sophia at Istanbul, III: Third preliminary report, work done in 1935-1938: the imperial portraits of the south gallery*, Oxford 1942.

Zakharova A.V., *Freski cerkvi Panagii Mavriotissy v Kastor'e*, «Vizantijskij vremennik» 59 (2000): 189-197 [in Russian].

Zakharova A.V., *The Murals in the Church of the Virgin Eleousa in Veljusa and Byzantine Painting of the Second Half of the eleventh Century*, «Zograf» 44 (2020) (forthcoming).



1 Prophet Elijah. Fresco of the church of St. Merkourios on Corfu (photo O. Ovtcharova)



2 Church of the Virgin Eleusa in Veljusa: view of the dome (photo A. Zakharova)



Frescoes of the dome of St. Sophia in Velikij Novgorod: 3 (left) Prophet Jeremiah (photo A. Zakharova); 4 (right) Prophet Daniel (photo I. Oretskaia)



5 Constantine and Helena. Painting of the Martirievskaja Poch of St. Sophia in Velikij Novgorod (photo I. Oretskaia)



6 A face. Fragment of the fresco decoration of the Annunciation church at Gorodische in Velikij Novgorod. Velikij Novgorod, Restoration workshop at the Antoniev monastery (photo I. Oretskaia)



7 A face. Fragment of the fresco decoration of the Annunciation church at Gorodische in Velikij Novgorod. Velikij Novgorod, Restoration workshop at the Antoniev Monastery (photo I. Oretskaia)



8 The apse of St. Michael church (Yurieva bozhnitsa) in Oster (photo P. Pavlinov)



9 Virgin Eleusa and saints. Fresco of San Pietro a Corte in Salerno (photo I. Oretskaia)



10 Three saints. Fresco of a
Byzantine church adjacent to
the cathedral of Santissima
Annunziata in Castro
(photo I. Oretskaia)



11 St. John the Baptist. Mosaic.
Greek Patriarchate in Istanbul
(photo A. Zakharova)



12 Virgin Hodegitria. Mosaic.
Greek Patriarchate in Istanbul
(photo A. Vinogradov and Je.
Vinogradova)



13 Face of an angel. Fragment of the mosaic with Eucharist from the Archangel Michael Cathedral of the Golden Domed monastery in Kiev c. 1108-1113 (photo A. Zakharova)



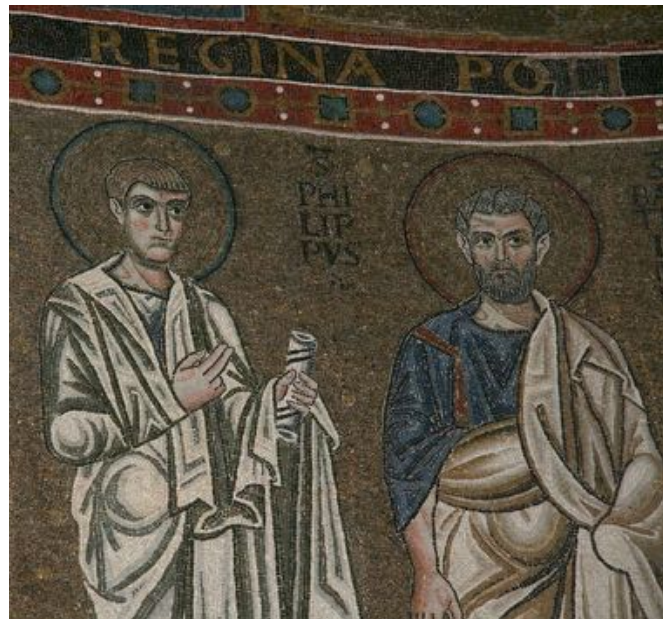
14 Deesis. Mosaic of the catholicon of the Vatopedi monastery on the Mount Athos (from Tsigaridas 1986)



15 Apostle Andrew. Mosaic fragment from the Metropolis in Serres. Serres, Archeological Museum (photo I. Oretskaia)

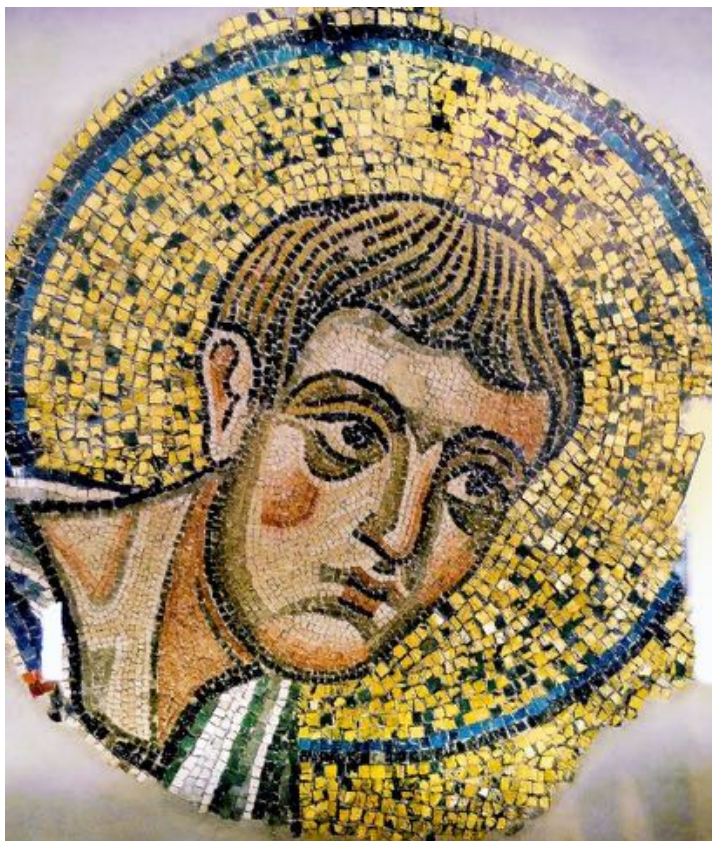


16 Righteous people approaching Paradise. Fragment of the mosaic of the western wall in Santa Maria Assunta in Torcello (photo I. Oretskaia)

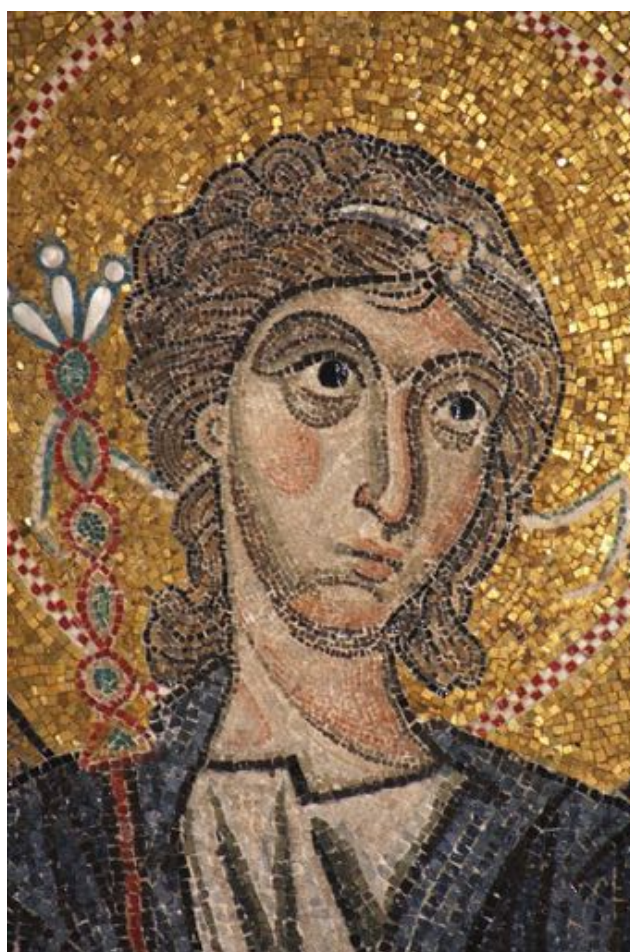


18 Apostles Philip and Bartholomew. Mosaic of the north apse in San Giusto cathedral in Trieste (photo M. Butyrski)

17 St. Peter. Mosaic of the katholikon of Hosios Loukas (photo I. Oretskaia)



19 St. John. Mosaic from the Basilica Ursiana in Ravenna. Ravenna, Archiepiscopal Museum (O. Popova photo archive)



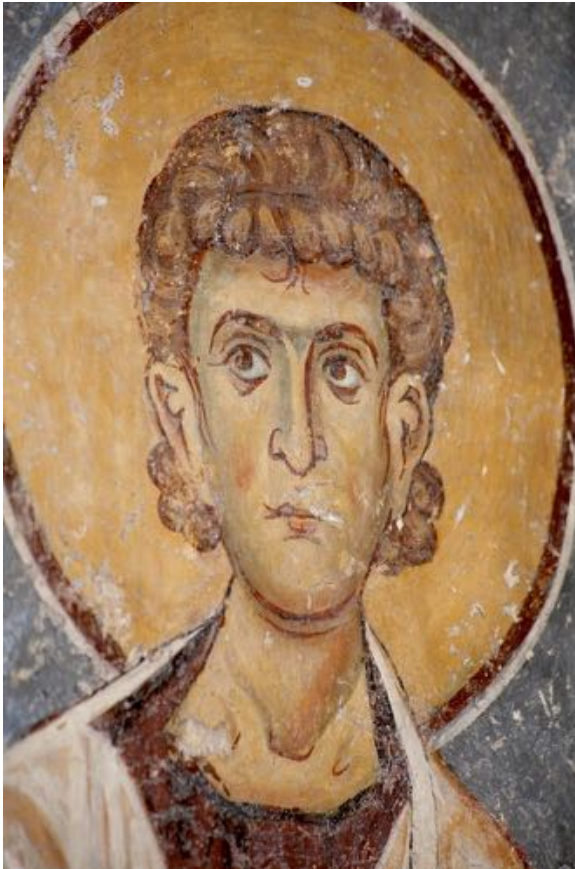
20 Angel. Fragment of the mosaic in the conch of Cappella Zen of San Marco in Venice (photo I. Oretskaia)



21 Western wall of the church of Panagia Phorbiotissa of Asinou (photo I. Oretskaia)



22 Ascension (fragment). Fresco of the church of Panagia Theotokos in Trikomo (photo I. Oretskaia)



From top left, clockwise:

23 Face of the Deacon St. Athanasius Penschaskenitis. Fragment of the fresco of the church of Panagia Amasgou in Monagri (photo M. Zaigraikina)

24 SS. Alexius and John Kalyvitis. Fresco of the church of St. Nicholas of the Roof (photo I. Oretskaia)

25 St. monk. A fragment of the fresco of the church of St. Demetrios in Patalenitsa (photo I. Oretskaia)



26 Apostles. Fragment of the Dormition of the Virgin. Fresco of the church of Panagia Mavriotissa in Kastoria (photo I. Oretskaia)



27 Lamentation of Christ. Fresco of the church of Panagia Antiphonetria in the village of Myriokephala, Crete (photo I. Oretskaia)



28 (up) Nativity. Mosaic of the church of the Dormition of the Virgin in Daphni (photo I. Oretskaia)



29 South wall of the upper church of the Bachkovo Ossuary (photo I. Oretskaia)



30 Emperor John II Komnenos, empress Irene and their son Alexius. Mosaic of the south gallery of Hagia Sophia of Constantinople (photo I. Oretskaia)

Sainte-Marie de Taüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud

Marcello Angheben

Université de Poitiers – Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM)

marcello.angheben@univ-poitiers.fr

Abstract

Santa Maria of Taüll : The Eucharistic and Angelic Painted Programme of the South Aisle

The paintings on the south aisle of Santa Maria of Taüll located in the second bay, just after the bell tower, concentrate several themes related to the Eucharist : the appearing of Gabriel to Zechariah, the Divine Lamb, a nimbed figure dressed in liturgical garments and two fish flanking a cross. The first theme is particularly significant since it includes two clues that clarify the thinking of the designer : a chalice stands on the altar and it is the archangel who holds the censer and not the father of John the Baptist.

As in several other Catalan churches, it is therefore the censuring of the Oblates that refers to the sacrifice of the Mass. We can therefore assume that an altar was erected near these images and that it was dedicated to the angels, because the paintings above the appearing of Gabriel represent warrior angels and that this scene is adjacent to the bell tower.

As in many elevated places of worship dedicated to Saint Michael or to the angels, two themes have therefore been connected with these winged beings. There are consequently high probabilities that the singular iconographic program of Taüll was intended to accompany the cult of the angels celebrated in the nave, in the tower or in both places.

Keywords : Catalonia ; Romanesque ; Wall Painting ; Santa Maria of Taüll ; Eucharist ; Zechariah ; Archangel Gabriel ; Archangel Michael ; Altar ; Pedret ; Sorpe ; Saint-Chef-en-Dauphiné ; Saint-Sernin of Toulouse

How to cite : Marcello Angheben, *Sainte-Marie de Taüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud*, «Fenestella» I (2020) : 115-144.

DOI : [10.13130/fenestella/14496](https://doi.org/10.13130/fenestella/14496)

En Catalogne, l'église Sainte-Marie de Taüll est l'une des seules à présenter un décor peint dans la nef. Ces peintures ont été déposées et installées au Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)¹ (fig. 1-3). Du bas-côté nord, il ne subsiste que des fragments mais au sud, on a conservé la majeure partie des peintures de la paroi du bas-côté, des arcades et, dans un état beaucoup plus fragmentaire, celles du mur gouttereau du vaisseau central. Les trois niveaux de la paroi méridionale montrent respectivement une tenture en trompe-l'œil, des épisodes du Nouveau Testament et des scènes incomplètes majoritairement énigmatiques. Ces peintures peuvent être situées après la consécration du 11 décembre 1123 car leur style est différent de celui du sanctuaire². Cet article porte sur les peintures situées entre la tour campanaire, érigée dans le bas-côté de la deuxième travée, et la porte percée au milieu de la troisième travée. Je tenterai de montrer que les thèmes développés dans cette partie de la nef possèdent une dimension eucharistique et angélique, et qu'ils se rapportent peut-être à la présence d'un autel secondaire et au culte des anges.

L'histoire des Mages et de Zacharie

Le principal thème développé dans cette partie de la nef est l'apparition de l'archange Gabriel à Zacharie, le père de Jean-Baptiste, qui succède à deux scènes figurées de l'autre côté de la porte (fig. 4-5). Il s'agit de la visite des Mages à Hérode, des mêmes Mages venant adorer l'Enfant ou se préparant à le faire, et de deux personnages dont l'identité demeure incertaine (fig. 6). Le premier est nimbé, il a posé le dos de sa main droite contre sa joue et peut par conséquent être identifié à Joseph qui figure très fréquemment dans l'attitude du rêveur ou du visionnaire. Le second est dépourvu de nimbe et tient à la fois un livre ouvert et un calame. On y a généralement vu Zacharie écrivant le nom du Baptiste, même si cet épisode est dépourvu de lien direct avec l'Adoration des Mages. Il semble toutefois plus vraisemblable qu'il corresponde à saint Matthieu, l'unique évangéliste qui a rapporté l'histoire des Mages³.

Quelle que soit l'identité de ce personnage, on peut d'emblée observer que le premier registre ne se présente pas comme un cycle narratif homogène et continu. En le parcourant de gauche à droite, comme l'imposent les deux premières scènes, on voit d'abord deux épisodes de l'Enfance du Christ étroitement imbriqués et ensuite, à droite de la porte, un épisode lié à la vie de Jean-Baptiste et antérieur à l'Adoration des Mages. L'Adoration possède de surcroît une part considérable d'iconicité, autrement dit de traits visant à extraire les figures de la temporalité du récit et réduire ainsi la narrativité de la scène. Les Mages se trouvant dans le palais d'Hérode, il était logique de les figurer dans un cadre architectural, mais les arcades dans lesquelles ils s'inscrivent cloisonnent fortement la scène, freinant ainsi considérablement le mouvement conduisant les Mages de ce palais vers le lieu de la naissance du Sauveur.

L'iconicité est encore plus marquée chez la Vierge inscrite dans une gloire en huit, une formule à ma connaissance exceptionnelle dans les représentations narratives de l'Adoration

¹ Je remercie vivement Marc Sureda pour ses précieux conseils et les informations qu'il m'a procurées au sujet de la liturgie de la cathédrale de Vic.

² Les études de ces peintures sont relativement nombreuses, mais elles ne portent presque jamais sur le programme du bas-côté sud. Gudiol i Cunill 1927 : 191-232 ; Pijoan, Gudiol Ricart 1948 : 106-108, 145-148 ; Cook, Gudiol Ricart 1950 : 44-48 ; Sureda 1989 : 326-327 ; Pagès i Paretas 1997 et 1999 ; Yarza Luaces 1999 ; Pagès i Paretas 2019. Pour les différentes églises évoquées ici, je renvoie globalement à Sureda 1989 et aux articles de l'encyclopédie *Catalunya Romànica*.

³ Au portail de Neuilly-en-Donjon, c'est manifestement l'« animal » de Matthieu, l'homme ailé, qui figure semblablement derrière la Vierge. Angheben 2020 : 288.

des Mages. Elle est en revanche fréquemment entourée d'une mandorle dans les figurations iconiques de ce thème et en particulier en Catalogne, dans les absides d'Àneu, de Cap d'Aran et, de manière encore plus significative, de Sainte-Marie de Taüll⁴. Ainsi les peintures de la troisième travée reprennent-elles non seulement le thème iconographique du cul-de-four de l'église mais aussi son iconicité. Ces particularités conduisent à regarder les scènes de ce registre autant comme des *imagines*, des images iconiques ou « de représentation » pour reprendre l'expression d'Erwin Panofsky, que comme des *historiae*, des images narratives inscrites dans un récit continu⁵.

L'apparition de l'archange Gabriel à Zacharie

Il faut alors se demander pour quelle raison l'apparition de l'archange Gabriel à Zacharie a été figurée à droite de la porte, sans relation avec un cycle dédié à Jean-Baptiste (fig. 7-8). L'explication réside à mon sens dans la liturgie, ses commentaires et l'iconographie du thème dans laquelle se reflète le contenu de ces textes. L'épisode est rapporté dans les premières lignes de l'Évangile de Luc : l'époux d'Élisabeth, qui desservait l'autel des parfums du Temple de Jérusalem, a reçu la vision de l'archange Gabriel qui se tenait debout à côté de cet autel pour lui annoncer la naissance d'un fils (Lc 5-20). À Taüll, l'archange descend du ciel au lieu de figurer à côté de l'autel et surtout il balance un encensoir au-dessus d'un calice recouvert d'un voile, alors que dans l'Évangile de Luc et dans la tradition iconographique, c'est Zacharie qui manie l'encensoir. L'autel des parfums est recouvert d'une nappe, à l'instar de son avatar chrétien. Enfin, la figure très effacée de Zacharie est flanquée d'un deuxième personnage masculin nimbé alors que l'Évangile de Luc ne mentionne que l'archange et le père de Jean-Baptiste.

Si le calice posé sur l'autel et la fonction de thuriféraire affectée à l'archange s'opposent au texte de Luc, cette iconographie se conforme parfaitement à la tradition textuelle dans laquelle l'épisode est rapporté au sacrifice eucharistique et plus particulièrement à l'encensement des oblats déposés sur l'autel au moment de l'offertoire. Pour commencer, l'autel des parfums a été assimilé à l'autel chrétien, comme l'affirme très clairement Amalaire de Metz dans son commentaire sur la Préface du canon de la messe⁶. Quant à l'archange, il évoque la liturgie céleste. Ainsi pour saint Ambroise, son apparition annonce le sacrifice chrétien célébré par les anges⁷.

Amalaire de Metz précise davantage encore le cadre de cette célébration en la situant au moment de la Préface. C'est en effet après l'encensement de l'autel que celui-ci s'assimile à l'autel des parfums et c'est à cet autel qu'est célébré le sacrifice à la fois par les hommes et par les anges. Il déclare ensuite que le passage de la Préface évoquant les anges – *quam laudant angeli* – se réfère au « sacrifice des anges » qui intègre celui des archanges⁸. Le célèbre exégète de la liturgie établit donc un lien entre l'encensement de l'autel et la participation des anges à la liturgie eucharistique. Il ne dit toutefois pas

⁴ Deuchler 1974 ; Pagès i Paretas 1999 et 2010 ; Angheben 2012.

⁵ Panofsky 1927. Cette différence entre *imago* et *historia* est clairement formulée par Walafrid Strabon, *Libellus de exordiis*, 8, A. Harting-Correa (éd.) : 74-75.

⁶ Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 6, J.-M. Hanssens (éd.), II : 325. [...] *altare nostrum aptatur altari thiamiamatum* [...].

⁷ Ambroise, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, 28, G. Tissot (éd.) : 61. Pour la présence des anges au moment du sacrifice, voir aussi Grégoire le Grand, *Dialogi*, IV, 60, 2, A. de Vogüé (éd.) : 202-203 ; Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 1, J.-M. Hanssens (éd.), I : 323-324 ; Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 102, PL 172 : col. 577a.

⁸ Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 8, J.-M. Hanssens (éd.), II : 326. *Intimatum est hanc praeparationem, quae caelebratur in altari thiamiamatis, sacrificium angelorum ad memoriam nobis reducere* [...].

explicitement que les anges encensent également l'autel et ne mentionne pas davantage l'apparition de Gabriel à Zacharie.

Cet épisode est en revanche évoqué dans une oraison apparue à la fin du X^e siècle. Elle était destinée à être prononcée au moment de la bénédiction de l'encens, un acte rituel accompli après l'installation des oblats sur l'autel : *Per intercessionem beati Gabrielis archangeli stantis a dexteris altaris incensi et omnium electorum suorum, incensum istud dignetur Dominus benedicere*⁹. La diffusion de cette oraison n'est toutefois attestée que dans des régions éloignées de la Catalogne : dans la *Vetus missa* de Ratold de Corbie avant 986, la *Missa illyrica* composée à Minden vers 1030, à Sées en Normandie au XI^e siècle et dans le rituel des Saints-Apôtres de Cologne dans la seconde moitié du XII^e siècle¹⁰.

Cette interprétation eucharistique semble néanmoins avoir été formulée dans l'iconographie où l'autel des parfums encensé par Zacharie a été transformé à plusieurs reprises en autel chrétien. Dans certaines représentations carolingiennes, l'encensoir a reçu la forme d'un calice et, à l'époque ottonienne, on a figuré sur l'autel divers objets liturgiques : un grand calice surmonté d'une couronne suspendue dans l'Évangélaire de Bernward¹¹, un calice et une patène dans les Péricopes d'Henri II¹². Dans ses rares transpositions monumentales, l'apparition de Gabriel à Zacharie a été inscrite à quatre reprises dans un espace liturgique, suggérant ainsi un rapport avec l'autel situé à proximité. Dans l'absidiole septentrionale de Sainte-Sophie de Bénévent, on a peint dès le VIII^e siècle l'Annonciation à Zacharie et ce dernier adressant un discours muet à la foule¹³. La lacune centrale est toutefois trop étendue pour pouvoir fonder une interprétation eucharistique de cette composition.

Dans l'église Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand, le thème figure sur un des chapiteaux du rond-point¹⁴ (fig. 9). Comme à Taüll, l'épisode s'inscrit dans un cycle dédié à l'Enfance, si ce n'est que celui-ci comporte l'Annonciation, la Visitation et l'apparition de l'ange à Joseph, et non pas l'histoire des Mages. Il est probable que cette scène a été conçue comme le pendant de l'Annonciation figurée sur la face opposée puisque l'archange Gabriel intervient dans les deux épisodes. Cela n'exclut toutefois pas sa dimension eucharistique. Celle-ci est au contraire fermement établie par la tonsure de Zacharie et son vêtement liturgique chrétien composé d'une chasuble et d'une étole.

On retrouve une association analogue des deux thèmes incluant la figure de Gabriel à Saint-Chef-en-Dauphiné. Dans la chapelle Saint-Clément, située à l'extrémité du bras nord du transept, l'apparition à Zacharie et l'Annonciation figurent respectivement sur les parois ouest et nord. Ces peintures étant situées juste en dessous de la célèbre chapelle des anges dédiée aux trois archanges et à saint Georges, on peut supposer qu'on a voulu y exalter l'archange Gabriel à travers les deux principaux événements dans lesquels il est

⁹ Jungmann 1956-1958, II : 349.

¹⁰ Le Brun 1860, I : 294-296 ; Odenthal 1992 : 242 (n° 26). Pour la *Vetus missa* de Ratold de Corbie, voir PL 78 : col. 249c.

¹¹ Brandt 1993 : 39-41, pl. 20.

¹² Fillitz, Kahsnitz, Kuder 1994 : 126, pl. 40. Dans les rares versions carolingiennes de ce thème, Zacharie agit un encensoir ressemblant parfois à un calice, ce qui est encore plus frappant lorsqu'il le maintient verticalement au-dessus de l'autel (Évangiles de Soissons, BnF, ms lat. 8850, f. 123v ; fragment Cotton, ms Claudius B.V., f. 132v ; British Museum, ms Harley 2788, f. 109), mais ce dernier n'accueille aucun objet liturgique : Koehler 1952. Yarza Luaces 1999 : 131, a cité plusieurs exemples de scènes dans lesquelles Zacharie manie l'encensoir, dont les peintures d'Andorre-la-Vieille.

¹³ Pace 2019.

¹⁴ Świechowski 1973 : 126 ; Baschet, Bonne, Dittmar 2012 : 136 et sv.

personnellement impliqué¹⁵. Et comme à Clermont-Ferrand, le choix de l'apparition à Zacharie a également pu être déterminé par la dimension eucharistique du thème. L'autel peint au centre de la scène ne s'assimile pas aussi clairement à l'autel chrétien qu'à Taüll car il n'accueille aucun objet liturgique, mais il figure juste en face de l'autel de la chapelle et produit ainsi un écho visuel instantanément perceptible.

La dimension eucharistique du dernier exemple ne fait en revanche aucun doute et il est d'autant plus instructif qu'il se trouve en Catalogne. Dans le cul-de-four de l'absidiole septentrionale de Sant Esteve d'Andorra la Vella, on a figuré Zacharie vêtu d'une chasuble, portant manifestement un manipule et encensant l'autel des parfums sur lequel figurent un calice et une patène (XIII^e siècle ; fig. 10). Cet autel est de surcroît précédé d'un édicule qualifié de *templum* et surmonté d'une croix¹⁶. Zacharie est accompagné par un groupe de quatre personnages assistant à la cérémonie de l'encensement de l'autel, et à l'extrémité gauche de l'abside apparaît un personnage nimbé exposant une bande de tissu ou un phylactère. Cette fois, l'autel des parfums est clairement assimilé à l'autel chrétien et l'apparition à Zacharie est devenue le sujet principal de cet espace liturgique secondaire. Dans cet exemple catalan, il paraît donc évident que ce sujet a été choisi et amplifié pour évoquer l'encensement des offrandes sur l'autel.

À côté de ces quatre occurrences monumentales de l'apparition de Gabriel à Zacharie, il faut évoquer un autre type de représentation d'un ange encensant un autel dans un espace liturgique. À Anagni, Saint-Hilaire de Poitiers et Sant Quirze de Pedret, on a figuré l'ange d'Apocalypse 8 encensant l'autel d'Apocalypse 6 sous lequel se tiennent les martyrs¹⁷ (fig. 11). Dans ces trois programmes, la dimension eucharistique est suggérée par la localisation des peintures : derrière l'autel à Poitiers, à côté dans les deux autres exemples. À Pedret, cette interprétation est largement confirmée par la présence d'un calice et d'une patène ou d'un pain sur l'autel. Dans ces trois ensembles, on a donc rattaché la représentation de l'encensement d'un autel émanant d'une source biblique à l'encensement de l'autel chrétien après l'offertoire, comme dans certaines représentations monumentales de l'apparition de Gabriel à Zacharie.

Ces observations confirment qu'à Sainte-Marie de Taüll, on a opté pour un thème rare, sans rapport direct avec les sujets figurés dans la première partie du registre, mais possédant de fortes résonances eucharistiques et représenté le plus souvent à proximité d'un autel. On a de surcroît accentué cette dimension eucharistique en transposant la fonction de thuriféraire de Zacharie à l'archange et en figurant un calice sur l'autel. Il semble donc évident qu'on a voulu évoquer l'encensement des oblats sur l'autel chrétien avant le début du canon de la messe, ainsi que la participation des anges à la liturgie eucharistique.

L'Agneau divin

La présence de l'Agneau divin sur l'arc chevauchant la deuxième et la troisième travée confirme amplement cette lecture eucharistique et surtout elle permet d'envisager la présence d'un autel à ce niveau de la nef. Comme dans les très nombreuses représentations de ce thème, l'Agneau s'inscrit dans un médaillon et porte une croix¹⁸ (fig. 12).

¹⁵ Franzé 2011 : 168-169, 211.

¹⁶ Sureda 1989 : 375-376 (deuxième moitié du XIII^e siècle) ; Alcoy, Pagès i Paretas 2012 (premier quart du XIII^e siècle).

¹⁷ Angheben 2016 : 58-62. Pour les peintures de Pedret, voir également Al-Hamdani 1963 ; Christe 1982 ; Schmidunser 1990 ; Pagès i Paretas 2003 ; Al-Hamdani 2013 ; Guardia 2014. Pour Cappelletti 2002 : 193, le thème se rattache moins à l'autel qu'au Christ entouré de séraphins.

¹⁸ Pour l'image médiévale de l'Agneau voir principalement Asfour 2016.

Il devait dominer quatre figures nimbées puisque deux d'entre elles apparaissent du côté ouest. Depuis les premiers siècles de l'art chrétien, le thème figure au-dessus de l'autel pour évoquer le Christ immolé sur la croix et sacrifié quotidiennement au moment du canon de la messe. C'est ce que l'on peut voir en particulier à Saint-Vital de Ravenne où cette figure christique est accompagnée des paradigmes bibliques du sacrifice eucharistique évoqués dans le *Supra quae*, une oraison du canon : Abel, Abraham et Melchisédech¹⁹. À Saints-Côme-et-Damien de Rome, l'Agneau s'inscrit dans la vision du chapitre cinq de l'Apocalypse, si ce n'est qu'il a été figuré sur un autel supporté par quatre colonnettes sur lequel se dresse une croix. L'allusion à l'autel préparé pour le sacrifice est attestée par les sept candélabres du premier chapitre de l'Apocalypse car leur disposition correspond très précisément aux usages liturgiques romains : ils devaient être déposés sur le sol, quatre à droite de l'autel et trois à gauche²⁰ (fig. 13).

Depuis ces incunables, le thème apparaît presque systématiquement au-dessus de l'espace liturgique, en particulier dans les églises romanes. Sur l'arc absidal à Sainte-Praxède, Rignano Flaminio, Saint-Chef-en-Dauphiné, Berzé-la-Ville et Montmorillon, sur l'intrados de l'arc absidal à Montoire²¹ et Le Genest-Saint-Isle²², sur la paroi de l'abside à Saint-Clément de Rome et Saint-Sylvestre de Tivoli, sur la voûte du chevet à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Chalivoy-Milon²³, Charly²⁴, Chemillé²⁵, Areines et Saint-Aventin, dans le cul-de-four à Saint-Aignan-sur-Cher²⁶, sur le tambour de la coupole précédant l'abside à Concordia, ou sur la voûte du ciborium à Civitate. Dans les absides de Saint-Pierre de Tuscania et de Castel Sant'Elia, dans le Latium, on a voulu expliciter le sens du thème en montrant l'Agneau versant son sang dans un calice posé à ses pieds. Cette formule a peut-être été destinée à traduire visuellement le réalisme du sacrifice constamment réaffirmé à la suite de la querelle provoquée par Bérenger de Tours, mais on ne peut pas en avoir la certitude.

En Catalogne, l'Agneau figurait probablement sur la paroi orientale du sanctuaire de Pedret et il apparaît encore dans le cul-de-four de Sant Romà de les Bons et sur la voûte du chevet à Saint-Clément et Sainte-Marie de Taüll, Baltarga, Aineto²⁷ et Sant Miquel d'Engolasters²⁸. À Sainte-Marie, on a figuré le thème au-dessus du sacrifice d'Abel, renforçant ainsi le lien avec le sacrifice eucharistique, comme à Saint-Vital de Ravenne (fig. 14-15). Il y a donc de fortes probabilités pour que l'Agneau peint dans le bas-côté de l'église ait revêtu la même signification.

Dans l'ensemble de la peinture romane, la présence de l'Agneau christique en dehors du sanctuaire ou d'une chapelle demeure également exceptionnelle. Les seuls exemples que je connaisse sont ceux de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Junien. À Toulouse, l'Agneau a été figuré dans l'embrasement de la fenêtre axiale de la chapelle greffée à l'extrémité du bras sud du transept et sur la première voûte du bas-côté occidental de l'autre bras de transept. Si le premier exemple apparaît comme une transposition des usages appliqués aux sanctuaires, le second est plus singulier. Le décor de la voûte se prolonge en effet sur la paroi du bas-côté où figurent une *Déisis*, deux prophètes et la Visite

¹⁹ Pour ce sujet en général : Suntrup 1984 ; et Frese 2013 : 47-50.

²⁰ Angheben 2011.

²¹ À Genneteil le thème figure sur l'arc situé entre le chevet et la chapelle nord. Davy 1999 : 209.

²² Davy 1999 : 272.

²³ Kupfer 1993 : 165, fig. 56.

²⁴ Kupfer 1993 : 170, fig. 106.

²⁵ Le thème figure à la fois à Notre-Dame et à Saint-Pierre. Davy 1999 : 188, 194.

²⁶ Le thème figure dans chapelle axiale et dans chapelle sud. Kupfer 1993, fig. 144, 147.

²⁷ Sureda 1989 : 329.

²⁸ Sureda 1989 : 323.

des Sainte Femmes au Tombeau. Dans la mesure où ce mur est percé d'une porte donnant accès à la tribune par une tourelle d'escalier, il est probable que le programme se réfère à la célébration pascalle et, plus particulièrement, aux rituels de la *Depositio* et de l'*Elevatio* qui s'effectuaient devant un autel et impliquaient parfois l'usage d'un espace surélevé²⁹.

Les analogies entre ce programme peint et les décors d'absides permettent également d'envisager la présence d'un autel dans cette travée. D'autant que le trône du Christ s'apparente à un autel possédant une table aux tranches chanfreinées, à l'instar de celui que Bernard Gilduin a sculpté pour le sanctuaire de cette église. Ce trône-autel est de surcroît surmonté de lampes et flanqué de deux candélabres posés sur le sol, suivant une disposition comparable à celle de Saints-Côme-et-Damien. À Toulouse, on peut également supposer la présence d'un autel deux travées plus loin, sur la paroi septentrionale de ce même bas-côté où figure une Crucifixion³⁰. Ce thème sert en effet fréquemment de toile de fond aux autels, à la manière d'un retable mural, comme le montre l'exemple très précoce de Saint-Maximin de Trèves (IX^e siècle)³¹. Il est probable dès lors que des autels ont été érigés dans les bas-côtés occidentaux et latéraux du transept.

À Saint-Junien (Haute-Vienne), l'Agneau figure sur la voûte de la nef où il est entouré par les Vieillards de l'Apocalypse, ce qui permet également de supposer la présence d'un autel à cet endroit, peut-être celui de la croix, suivant un usage fréquemment mentionné par les textes³². À Taüll comme dans ces deux ensembles, le programme a donc pu être conçu en fonction d'un autel secondaire. On ne peut toutefois pas présumer que l'autel était dédié à la croix car ce thème n'a pas été mis en avant.

Le personnage nimbé de la colonne

À proximité de l'apparition de l'ange à Zacharie et de l'Agneau christique, on peut relever la présence de deux autres thèmes eucharistiques. Le premier apparaît sur la colonne située entre les deux dernières travées. On y aperçoit un personnage nimbé, portant un bâton – sans doute épiscopal ou abbatial – et accompagné d'une inscription le désignant comme étant « Michol » (fig. 16). On y a vu une représentation de saint Nicolas, ce qui implique une erreur pour la première lettre et une lacune³³. La colonne symétrique accueille en tout cas une figure de saint Clément. Tous deux sont vêtus d'une chasuble et portent un manipule sur le poignet droit. Le manipule étant porté au moment de la célébration de la messe, on peut être assuré que ce personnage s'est préparé pour ce rituel, même s'il aurait dû poser son manipule sur l'autre poignet.

L'intentionnalité de ce choix iconographique est renforcée par son extrême rareté. Dans la peinture catalane, on peut citer l'exemple de la Crucifixion de San Pere de Sorpe où un ange agite un encensoir de la main droite et porte un manipule, cette fois sur le poignet gauche, conformément à l'usage liturgique³⁴ (fig. 17). Et à Sant Esteve d'Andorra la Vella on l'a vu, Zacharie porte un manipule au moment où il encense l'autel. On peut donc supposer qu'à Taüll, la chasuble et le manipule ont été affectés au personnage nimbé

²⁹ Durliat 1974 ; Piano 2010 : 185-215.

³⁰ Piano 2010 : 169-175 ; et Piano 2019. Pour la question des « retables muraux » ou vitrés dominés par la Crucifixion : Angheben 2013c.

³¹ Exner 1989 : 87-122.

³² Sparhubert 2002. Pour la question de l'autel de la croix : notamment Braun 1924 : 401-406 ; Heitz 1963 : 30-47 ; Raw 1990 : 44-45 ; Fisher 2006 : 46-47.

³³ Sureda 1989 : 327.

³⁴ Angheben 2008 : 83-84. Pour ces peintures, voir aussi Mancho 2000 ; Pagès i Paretas 2009 ; Mancho 2015 ; Mancho 2016.

pour compléter le programme eucharistique du bas-côté sud de la nef. C'est d'autant plus vraisemblable que les motifs décoratifs de cette chasuble se retrouvent pratiquement à l'identique sur le vêtement de Zacharie.

Il se pourrait que l'hypothétique autel des travées médianes ait été dédié à saint Nicolas et, si on le situe dans le vaisseau central, qu'on lui ait associé saint Clément. À la cathédrale de Vic, on a érigé un autel paroissial dédié à saint Nicolas devant la croisée du transept, autrement dit à un endroit structurellement comparable. Cet autel était également utilisé dans le cadre de l'adoration de la Croix lors des cérémonies du Vendredi saint et ce probablement dès sa fondation, alors que cette fonction était généralement dévolue aux autels de la Croix³⁵. En Catalogne, on pourrait supposer que ce rituel se déroulait fréquemment dans la nef car une Crucifixion apparaît dans le vaisseau central de San Pere de Sorpe et Saint-André-de-Sorède, dans le vaisseau unique de Sant Joan de Caselles et dans le bas-côté nord de Sainte-Eulalie d'Estaon³⁶. C'est d'autant plus vraisemblable que dans la nef de Saint-Pierre de Rome, une grande Crucifixion a été peinte au VII^e ou au VIII^e siècle à côté d'un autel dédié aux apôtres Simon et Jude où l'on célébrait sans doute l'adoration de la Croix³⁷. On pourrait donc supposer que dans la nef de Sainte-Marie de Taüll, on a dédié un autel à saint Nicolas et à saint Clément tout en le destinant à l'adoration de la Croix du Vendredi saint. Le programme peint demeure toutefois beaucoup trop lacunaire pour pouvoir fonder cette hypothèse.

Les poissons de la porte méridionale

Le dernier thème potentiellement eucharistique est constitué par les poissons peints sur l'intrados de la porte méridionale, de part et d'autre d'une petite croix (fig. 18). Depuis les débuts de l'art chrétien, le poisson a revêtu de multiples significations³⁸. Dans certaines représentations de la Cène où le pain a été remplacé par des poissons, il se rapporte plus précisément au Christ sacrifié pour le salut de l'homme et quotidiennement immolé à l'autel. C'est le cas en particulier sur les mosaïques de la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne et dans le Sacramentaire carolingien de Marmoutier³⁹. L'exemple ravennate est d'autant plus remarquable que les poissons font écho à ceux de la Multiplication des pains et des poissons, un autre thème eucharistique significativement représenté sur la paroi opposée⁴⁰. Aux XI^e-XII^e siècles, le motif a été fréquemment intégré dans les représentations de la Cène. L'un des exemples les plus remarquables se trouve à la façade de l'Abbaye-aux-Dames de Saintes où le Christ maintient lui-même un grand poisson sur une coupe tandis qu'un apôtre expose une hostie ornée de la main divine.

Dans la peinture romane de Catalogne, on trouve cinq représentations de la Cène intégrant un poisson : sur l'*antependium* de Soriguerola, sur les peintures murales de la Seu d'Urgell et de Sant Tomàs de Fluvià, et dans les programmes plus tardifs de Vilanova de la Muga et d'Angoustrine (Pyrénées-Orientales)⁴¹ (fig. 19). L'exemple de Sant Tomàs de Fluvià est particulièrement révélateur de la signification eucharistique revêtue par le motif du poisson dans la mesure où il côtoie un calice et un agneau plongé dans une

³⁵ Sureda i Jubany 2014 : 289-303.

³⁶ Angheben 2021.

³⁷ Tronzo 1985.

³⁸ Pour les représentations paléochrétiennes, voir par exemple Bisconti 2000 : 252-258 ; Dulaey 2007 : 230 sv., 241 sv.

³⁹ Autun, Bibliothèque Municipale, ms 19bis, f. 8r.

⁴⁰ Voir notamment Simson 1987 (1948) : 76 ; Deichmann 1969 : 177, 183, 190.

⁴¹ Sureda 1989 : 97-98, 346-347, 357-358, 372-373 ; Castiñeiras, Verdaguer 2009 : 28-29 et sv.

coupe. À Sainte-Marie de Taüll, les poissons encadrant la croix que le fidèle voyait au-dessus de lui en entrant dans l'église ont donc pu annoncer le sacrifice eucharistique célébré dans l'église et peut-être la présence d'un autel à proximité.

L'hypothétique autel des travées médianes

Dans la mesure où quatre composantes iconographiques suggèrent la présence d'un autel, il convient de s'interroger sur l'emplacement qu'il a pu recevoir. La porte percée dans la paroi méridionale devait considérablement réduire les possibilités. On imagine en effet difficilement qu'un autel ait pu être installé dans un endroit de passage, sauf à supposer qu'une cloison ait été dressée dans le prolongement de cette porte. Un deuxième indice, encore plus déterminant, suggère également que l'autel avait été éloigné de cet accès : l'orientation de l'Agneau a conçue pour un spectateur se tournant vers l'ouest. Dans les espaces liturgiques au contraire, les représentations de l'Agneau sont presque systématiquement pensées pour un spectateur regardant vers l'est, autrement dit pour l'officiant et les fidèles. C'est le cas dans la plupart des programmes où l'Agneau est figuré au-dessus du spectateur : Montoire, Notre-Dame de Chemillé, Le Genest-Saint-Isle, Chalivoy-Milon, Sant Miquel d'Engolasters et dans les deux églises de Taüll⁴².

On peut donc supposer que l'hypothétique autel érigé dans la deuxième travée était tourné vers l'ouest. Si cette orientation demeure exceptionnelle, elle a été adoptée à Saint-Pierre de Rome et dans les contre-chœurs des églises ottoniennes, un dispositif que l'on retrouve à San Pere de Burgal. Et on pourrait également l'envisager pour le bras nord du transept de Saint-Sernin de Toulouse⁴³. À Taüll, on a donc pu disposer un autel à proximité de la tour campanaire ou l'adosser à sa paroi orientale. L'installation d'un autel dans cet espace a d'ailleurs pu être favorisée par la présence de cette tour qui empêchait la circulation dans le bas-côté.

L'hypothétique autel secondaire aurait donc été installé dans un lieu relativement protégé des déplacements des fidèles. C'est d'autant plus vraisemblable que l'église inférieure de Saint-Clément de Rome présente un aménagement comparable. Sous le pape Léon IV (847-855), on a en effet érigé un autel secondaire dans la partie gauche du vaisseau central de la nef, sur la paroi de la contre-façade où une représentation de l'Ascension semble remplir la même fonction que les théophanies absidales⁴⁴ (fig. 20). À Taüll, la présence d'une porte donnant sur l'extérieur à proximité de cet hypothétique autel demeure toutefois problématique. On ne peut donc pas exclure que les thèmes eucharistiques aient correspondu à un autel disposé dans le vaisseau central de la nef ou, comme on va le voir, dans la tour campanaire. Il serait en revanche curieux – mais pas impossible naturellement – que le concepteur les ait concentrés dans cet espace sans les faire correspondre à la présence d'un autel.

⁴² L'occurrence de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers fait exception à cet usage, peut-être parce que l'Agneau n'est guère visible depuis la nef.

⁴³ Heitz 1976.

⁴⁴ Tronzo 1987 ; Bordi 2016 : 38-39. Il faut toutefois signaler que l'église est occidentée et que l'autel était donc tourné vers l'est, comme celui qui a été aménagé par Jean VII dans le bas-côté droit de Saint-Pierre de Rome.

Le culte des anges

Tous les indices concordent donc pour pouvoir envisager la présence d'un autel à proximité des peintures, mais le programme iconographique ne permet pas de déterminer si cet autel était dédié à un saint – saint Nicolas et/ou saint Clément – ou à la Croix car, comme on l'a vu, ces thèmes n'ont pas reçu un relief particulier. Il en va différemment pour la thématique angélique puisqu'elle est mobilisée à la fois par l'apparition de Gabriel et le deuxième registre figuratif. La vaste section de ce registre comprise entre la porte et la tour montre en effet trois anges protégés par un bouclier pointant leur lance vers le bas (fig. 21). Les lacunes indiquent qu'ils étaient au moins quatre et, peut-être, qu'un dragon figurait à l'extrémité droite. Leur orientation indique qu'ils repoussent leur adversaire vers l'ouest, autrement dit vers l'entrée principale de l'église, suggérant de la sorte qu'ils remplissent une fonction apotropaïque à l'instar de certains anges sculptés des églises bourguignonnes⁴⁵. Ce groupe d'anges devait en tout cas comporter une figure de saint Michel, le chef des armées célestes. Entre la porte et la tour, le programme a donc mis l'accent sur les qualités militaires et de messagers qui correspondent aux deux principales missions assignées aux anges. Or, ce type de regroupement thématique est caractéristique des espaces dédiés aux anges et en particulier aux tribunes.

C'est le cas notamment dans la tribune d'Ébreuil où l'on a associé trois scènes impliquant les trois archanges : saint Michel combattant le dragon, Gabriel annonçant la naissance du Sauveur à la Vierge et Raphaël remettant le fiel de poisson à Tobie pour qu'il puisse guérir la cécité de son père⁴⁶. À Saint-Chef-en-Dauphiné on l'a vu, l'Annonciation et l'Annonce à Zacharie ont été associées dans la chapelle Saint-Clément où elles semblent faire écho au programme de la chapelle des anges située juste au-dessus. Dans cet oratoire surélevé, on a évoqué le rôle de ces êtres célestes dans le cadre du jugement immédiat, celui qui succède à la mort, en montrant l'un d'entre eux conduisant un élu vers la Cité sainte. La présence d'un autel explique par ailleurs qu'on a également mobilisé le thème de l'eucharistie à travers l'Agneau dominant l'absidiole et les deux séraphins de la voûte qui exposent le texte du Sanctus liturgique dont le chant précède le canon de la messe. Cette composition montre ainsi que les chœurs angéliques prennent part à la liturgie terrestre en entonnant la même hymne que le clergé⁴⁷.

Dans la chapelle Saint-Michel de Brioude, on a combiné des thèmes analogues : au milieu de la foule des anges formant la cour céleste, il en est un qui expose un calice et, sur un des arcs flanquant la voûte, saint Michel procède à la pesée tout en combattant le dragon. Dans l'église surélevée de Saint-Michel d'Aiguilhe, au Puy-en-Velay, l'archange terrasse le dragon sur la voûte et pèse les actions ou les âmes sur une des parois sous-jacentes⁴⁸. À Vézelay enfin, les deux chapiteaux qui encadraient l'abside de la chapelle haute montrent un défunt ou un mourant entouré de proches et de clercs, des anges opposés à un démon ou à un dragon, et la pesée⁴⁹. Ces thèmes suggèrent que la chapelle était dédiée à saint Michel et peut-être qu'elle était un lieu privilégié pour les messes funéraires, comme l'a soutenu Kristina Krüger avec de solides arguments⁵⁰.

⁴⁵ Angheben 2003 : 127-146.

⁴⁶ Charbonnel, Morel 2014 : 133.

⁴⁷ Franzé 2011 : 152.

⁴⁸ Charbonnel 2012 : 22-56 ; Angheben 2013b.

⁴⁹ Angheben 2013a : 86-88.

⁵⁰ Krüger 2003.

En Catalogne et à ses marges, trois programmes peints font écho à ces usages⁵¹. À Vals, dans l'Ariège, l'église Notre-Dame possède une chapelle haute dédiée à saint Michel (fig. 22). La thématique angélique est mobilisée à travers le regroupement des quatre anges entourant la théophanie de la voûte : les trois archanges, comme à Ébreuil, auxquels s'ajoute l'étonnant Pantasaron, un ange préposé au bon déroulement des banquets⁵². Deux anges, dont Gabriel, figurent aussi dans l'Annonciation.

Le deuxième ensemble est celui de San Pere de Sorpe dont l'étage de la tour érigée à l'extrémité du bas-côté sud a été décoré de peintures et possédait peut-être une absidiole en surplomb. Le fragment conservé, qui provient de la paroi septentrionale de cet espace, montre le Repas du mauvais riche, un des deux principaux tableaux de la parabole du pauvre Lazare⁵³ (fig. 23). Dans la mesure où ce thème se réfère au salut de l'âme après la mort, on peut supposer que l'espace surélevé de la tour était dédié à saint Michel ou aux anges en général. Si cet exemple demeure très hypothétique, la présence d'un décor peint dans une tour comparable à celle de Taüll permet d'envisager un usage liturgique de ces espaces surélevés, malgré leur exigüité et leur accès incommode⁵⁴. C'est également ce que suggèrent les chapelles hautes des tours septentrionales de Saint-Martin-du-Canigou et de la cathédrale de Vic respectivement dédiées à saint Michel et au Sépulcre ainsi que le décor peint de la première, même si ces constructions sont beaucoup plus ambitieuses⁵⁵.

À Arles-sur-Tech enfin, l'absidiole de la chapelle dominant l'entrée de l'église comporte une *Maiestas Domini* dominant deux anges hexaptéryges flanqués à gauche par ce qui semble être une Annonciation et, à droite, par une scène illisible (fig. 24). À gauche de cette absidiole figure en tout cas le combat d'un ange contre un dragon, probablement celui de saint Michel⁵⁶ (fig. 25).

Ces différents programmes montrent qu'à Taüll, l'association de deux thèmes angéliques à côté d'une tour n'est probablement pas fortuite. On peut donc supposer que le culte des anges a été développé à l'étage de la tour, comme dans les exemples cités. Dans cette hypothèse, les représentations des anges seraient toutefois séparées de leur lieu de culte, ce qui serait totalement inhabituel. Il se pourrait dès lors que ce culte se soit cristallisé autour d'un autel disposé contre la paroi orientale de la tour ou dans le vaisseau central.

Le culte des anges ne devait en effet pas nécessairement se dérouler dans un espace surélevé, comme l'indiquent les églises dédiées à saint Michel comme celles de Terrassa, Cuxa et Engolasters⁵⁷. Et le programme de Saint-Clément de Taüll semble indiquer que ce culte a pu se tenir dans un espace secondaire⁵⁸. L'absidiole septentrionale, dont les

⁵¹ Pour le culte des anges en Catalogne : Español Bertran 1997. Dans la liturgie espagnole, je n'ai toutefois pas trouvé de traces d'un intérêt particulier pour le culte des anges. Vives 1946 ; Perez De Urbel, Gonzalez y Ruiz-Zorrilla 1950, II : 464-465 ; Fabrega Grau 1955, II : 144.

⁵² Angheben 2008 : 93-94 ; Czerniak, Stouffs 2008. D'après un texte du IX^e ou du X^e siècle, celui qui se rend à un banquet en pensant à l'archange Pantasaron peut être certain que beaucoup se réjouiront avec lui : Leclercq 1907 : col. 2089.

⁵³ Mancho 2000 : 562-569, qui a également supposé l'existence d'une chapelle dédiée à saint Michel à l'étage de cette tour. Voir aussi Pagès i Paretas 2007 : 102-103 (repris dans Pagès i Paretas 2009 : 86-87).

⁵⁴ Mancho 2000 : 568, a supposé qu'un escalier avait été aménagé contre la paroi du bas-côté sud. Depuis cette publication, on a toutefois découvert des vestiges d'une scène peinte sur cette paroi (Pagès 2015).

⁵⁵ Sureida i Jubany 2014 : 281.

⁵⁶ Ottaway 1994 : 167-168.

⁵⁷ On peut également citer les autels dédiés à saint Michel comme celui de la cathédrale de Vic. Sureida i Jubany 2014 : 281.

⁵⁸ En dernier lieu : Guardia, Lorés 2020 : 298.

peintures ont été attribuées au même peintre que celles de la nef de Sainte-Marie, est en effet entièrement occupée par des anges (fig. 26). Rien n'interdit donc de penser qu'un aménagement analogue ait pu être déployé au milieu de la nef de l'autre église de Taüll. D'autant que de nombreux anges figurent à la contre-façade, que ce soit dans le Jugement dernier du vaisseau central ou dans le bas-côté sud où deux d'entre eux se dressent sous la représentation du combat de David contre Goliath (fig. 27). Entre ces deux solutions, il ne me semble toutefois pas possible de trancher. Il se pourrait au demeurant que cet hypothétique culte des anges se soit déroulé à la fois dans la nef et dans la tour.

Les peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll forment en définitive un exemple exceptionnel de scènes narratives qui ne se conforment qu'en apparence aux décors développés dans les nefs romanes. L'analyse montre en effet qu'elles ont été intégrées dans un programme faisant écho en plusieurs points à ceux des espaces liturgiques et des lieux de culte dédiés aux anges. Tout indique par conséquent qu'elles ont été destinées à mettre en relief les fonctions sacramentelles et cultuelles d'un autel secondaire.

Bibliographie

Sources éditées

Amalaire, *Liber officialis* : J.-M. Hanssens (éd.), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Città del Vaticano 1948-1950 (Studi e testi 138-139).

Ambroise, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, G. Tissot (éd.), *Ambroise de Milan. Traité sur l'Évangile de s. Luc. Livres I-IV*, Paris 1956 (Sources chrétiennes 45).

Grégoire le Grand, *Dialogi*, A. de Vogüé (éd.), *Grégoire le Grand. Dialogues*, Paris 1980 (Sources chrétiennes 265).

PL : *Patrologiae cursus completus, sive Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum* [...], J.P. Migne (éd.), *Series latina*, 221 vol., Paris 1844-1855.

Walahfrid Strabon, *Libellus de exordiis*, A. Harting-Correa (éd.), *Walahfrid Strabo's Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum : a translation and liturgical commentary*, Leiden-New York-Cologne 1996.

Études

Alcoy R., Pagès i Paretas M., *Les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra : un cycle pasqual del 1200*, « Quaderns d'estudis andorrans » 9 (2012) : 155-173.

Al-Hamdani B.W., *The Twelfth Century Frescoes of San Quirce de Pedret*, PhD Diss., Columbia University 1963.

Al-Hamdani B.W., *Els frescos de Pedret en el context europeu i mediterrani*, Saragossa 2013.

Angheben M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout 2003.

Angheben M., *Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin*, in M. Guardia, C. Mancho (eds), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona 2008 : 57-95.

Angheben M., *Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique*, « Cahiers de civilisation médiévale » 54 (2011) : 113-142.

Angheben M., *La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo*, « Codex aquilarensis » 28 (2012) : 29-74.

Angheben M. (a), *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout 2013.

Angheben M. (b), *Dans la temporalité de la liturgie eucharistique. La façade de Saint-Michel d'Aiguilhe et ses rapports avec les peintures du sanctuaire*, in *Temps et célébrations à l'époque romane* (« Revue d'Auvergne » 608-609), Clermont-Ferrand 2013 : 305-336.

Angheben M. (c), *La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée*, in C. Andrault-Schmitt (éd.), *La Cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche 2013 : 346-363.

Angheben M., *Les peintures de Sant Quirce de Pedret : un programme apocalyptique au service de l'eucharistie*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 47 (2016) : 51-67.

Angheben M., *Les portails romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout 2020.

Angheben M., *Eucharistie, commémoration, adoration et dévotion : la Crucifixion dans la peinture romane de Catalogne et du nord des Pyrénées*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 52 (2021) à paraître.

Asfoure M., *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'Occident et d'Orient. II^e-XIII^e siècles*, PhD Diss., Université de Dijon 2016.

Baschet J., Bonne J.-Cl., Dittmar P.-O., *Chapitre IV - Notre-Dame-du-Port : un puissant végétalisme et sa relève architecturale*, « Images Re-vues » Hors-série 3 (2012) [En ligne] mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 15 octobre 2013. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1865>

Bisconti F. (éd.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000.

Bordi G., *Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome du VIII^e au XII^e siècle*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 47 (2016) : 37-44.

Brandt M., *Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, München 1993.

Braun J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München, Alte Meister Guenther Koch, 1924, vol. I.

Catalunya Romànica, J. Vigué, A. Pladevall i Font (eds), 27 vol., Barcelona 1984-1998.

Cappelletti L., *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002.

Castiñeiras M., Verdaguer J., *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009.

Charbonnel M., *Materialibus ad immaterialia : peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XII^e au XV^e siècle*, PhD Diss., Université de Clermont-Ferrand II 2012.

Charbonnel M., Morel D., *L'abbatiale d'Ébreuil et les marges de l'Aquitaine aux XI^e et XII^e siècles. Nouvelles réflexions sur les parties occidentales et leurs peintures murales*, « Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne » 115/1 (2014) : 103-139.

Christe Y., *L'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 13 (1982) : 187-194.

Cook W.W.S., Gudiol Ricart J., *Pintura e Imagineria románicas*, Madrid 1950 (Ars Hispaniae VI).

Czerniak V., Stouffs J.-M., *Les peintures murales romanes de Notre-Dame de Vals. Nouvelles lectures à la lumière de la dernière campagne de restauration*, « Mémoire de la Société Archéologique du Midi de la France » 68 (2008) : 153-170.

Davy Ch., *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval 1999.

Deichmann F.W., *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969.

Deuchler F., *À propos des absides de San Juan de Tredos et de Santa Maria de Tahull*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 5 (1974) : 29-32.

Dulaey M., *Symbole des Évangiles. I^{er}-VI^e siècles*, Paris 2007.

Durliat M., *Les peintures murales de Saint-Sernin de Toulouse. Découvertes récentes*, « Revue de l'Art » 25 (1974) : 8-23.

Español Bertran F., *Culte et iconographie de l'architecture dédiés à Saint Michel en Catalogne*, « Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa » 28 (1997) : 175-186.

- Exner M., *Die Fresken der Krypta von St Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trier 1989 : 87-122.
- Fábrega Grau A., *Pasionario hispanico*, Madrid-Barcelona 1955.
- Fillitz H., Kahsnitz R., Kuder U., *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Frankfurt am Main 1994.
- Fisher A.E., *Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne. Past Narrative, Present Ritual, Future Resurrection*, in S. Kaspersen, E. Thunø (eds), *Decorating the Lord's Table : on the Dynamics Between Image and Altar in the Middle Ages*, International Congress on Medieval Studies, 36 (Kalamazoo 2001), Copenhagen 2006 : 43-62.
- Franzé B., *La pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris 2011.
- Frese T., *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin 2013.
- Guardia M., *Iglesia de Sant Quirze de Pedret*, in *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, Barcelona, I, Aguilar de Campoo 2014 : 617-633.
- Guardia M., Lorés I., *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí*, Barcelona 2020 (Memoria Artium 26).
- Gudiol i Cunill J., *Els primitius. I. La pintura mural*, Barcelona 1927.
- Heitz C., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963.
- Heitz C., « More romano ». *Problèmes d'architecture et liturgie carolingiennes*, in *Roma e l'età carolingia*, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma 1976 : 27-37.
- Jungmann J.-A., *Missarum sollemnia. Explication génétique de la Messe romaine*, 3 vol., Paris 1956-1958.
- Koehler W., *An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model*, « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » 50 (1952) : 48-66.
- Krüger K., *Die romanischen Westbauten in Burgund und Cluny : Untersuchungen zur Funktion einer Bauform*, Berlin 2003.
- Kupfer M., *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, New Haven-London 1993.
- Le Brun P., *Explication littéraire, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la messe*, Lyon-Paris 1860.
- Leclercq H., *Anges*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1907, 1/2 : coll. 2080-2161.
- Mancho C., *Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré*, in J.-M. Minovez, R. Souriac (eds), *Les hommes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire*, Actes du 52^e Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées (Saint-Gaudens, 25-27 juin 1999), Saint-Gaudens 2000 : 545-572.
- Mancho C., *Oltre i muri della chiesa. La decorazione di San Pietro a Sorpe (Catalogna) come imposizione sul territorio*, « Hortus artium medievalium » 21 (2015) : 246-260.

Mancho C., *La Crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha. La complexité de la peinture murale romane pyrénéenne*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 47 (2016) : 159-173.

Odenthal A., *Ein Formular des « rheinischen Messordo » aus St. Aposteln in Köln*, « Archiv für Liturgiewissenschaft » 34 (1992) : 333-344.

Ottaway J., *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*, Saint-Lizier 1994.

Pace V., *Da Petronace ad Arechi. Lo spazio « longobardo » nel sec. VIII : il caso di Santa Sofia di Benevento*, in M. Dell'Omo (éd.) *Petronace da Brescia nel XIII centenario della rinascita di Montecassino (718-2018)*, Montecassino 2019.

Pagès i Paretas M., *À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 28 (1997) : 225-229.

Pagès i Paretas M., *L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintures*, « Lambard. Estudis d'art medieval » 11 (1999) : 65-77.

Pagès i Paretas M., *Sobre els orígens de Pedret i sobre el suposat quart genet de l'Apocalipsi de les seves pintures romàniques*, « Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya » 7 (2003) : 83-90.

Pagès i Paretas M., *El pobre Llätzer i el si d'Abraham en l'art monumental de la Catalunya Romànica*, « Miscel·lània litúrgica catalana » 15 (2007) : 87-104.

Pagès i Paretas M., *La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana : la Crucifixió de Sorpe i la d'Estaon*, « Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya » 10 (2009) : 35-55.

Pagès i Paretas M., *Es pintures romaniques de Santa Maria de Cap d'Aran*, in P. Còts e Casanha (éd.), *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro*, Lleida 2010 : 317-333.

Pagès i Paretas M., *Sant Serni davant el capitol de Tolosa de Llenguadoc beneint el brau, objecte del seu martiri. Nou mural romànic a Sorpe*, « Miscel·lània Litúrgica Catalana » 23 (2015) : 37-51.

Pagès i Paretas M., *Noves aportacions sobre els murals romànics de Santa Maria de Taüll*, in E. March, C. Narváez (eds), *Los mundos del arte*, Barcelona 2019: 43-55.

Panofsky E., *Imago Pietatis ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der « Maria Mediatrix »*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927 : 261-308.

Perez de Urbel J., Gonzalez y Ruiz-Zorrilla A. (eds), *Liber comicus*, 2 t., Madrid 1950.

Piano N., « *Locus Ecclesiae* ». *Passion du Christ et nouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e siècle)*, PhD Diss., Université de Poitiers 2010.

Piano N., *Saint-Sernin de Toulouse. Datation archéologique et étude documentaire des fresques de la Passion (1119)*, « Bulletin Monumental » 177/2 (2019) : 101-112, 201-203.

Pijoán J., Gudiol Ricart J., *Las pinturas murales románicas de Cataluña*, Barcelona 1948 (Monumenta Cataloniae IV).

Raw B., *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge 1990.

Schmiddunser A., *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret. Das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld*, München 1990 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 50).

Simson O.G. von, *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton 1987 (1^{ère} éd. 1948).

Sparhubert É., *Les peintures romanes de la nef de la collégiale de Saint-Junien (Haute-Vienne)*, « Bulletin monumental » 160 (2002) : 233-248.

Suntrup R., *Präfigurationen des Meßopfers in Text und Bild*, « Frühmittelalterliche Studien » 18 (1984) : 468-528.

Sureda J., *La pintura románica en Cataluña*, Madrid 1989.

Sureda i Jubany M., *Clero, espacios y liturgia en la catedral de Vic : la iglesia de Sant Pere en los siglos XII y XIII*, « Medievalia » 17 (2014) : 279-320.

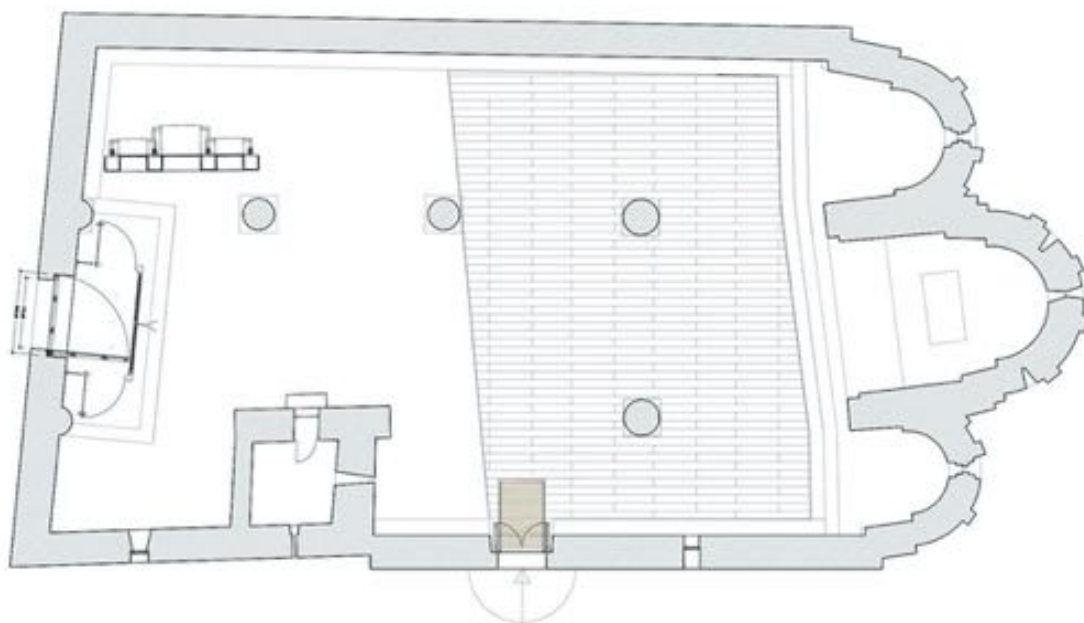
Tronzo W., *The Prestige of Saint Peter's. Observations on the function of monumental narrative cycles in Italy*, « Studies in History of Art » 16 (1985) : 93-112.

Tronzo W., *Setting and Structure in two Roman Wall Decorations of the Early Middle Ages*, « Dumbarton Oaks Papers » 41 (1987) : 477-492.

Yarza Luaces J., *Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 30 (1999) : 121-140.

Świechowski Z., *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand 1973.

Vives J., *Oracional visigótico*, Barcelona 1946.



1 Sainte-Marie de Taüll, plan de l'église (Generalitat de Catalunya)



2 MNAC, peintures de Sainte-Marie de Taüll, vue d'ensemble (© MNAC)



3 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, vue d'ensemble (© MNAC)



4 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, les Mages devant Hérode et l'Adoration des Mages (© MNAC)



5 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, l'Adoration des Mages (© MNAC)



6 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, Joseph et personnage non identifié (© MNAC)



7 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, l'Apparition de Gabriel à Zacharie et le combat des anges (© MNAC)



8 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, l'Apparition de Gabriel à Zacharie (© MNAC)



9 Clermont-Ferrand, Notre-Dame-du-Port, chapiteau du rond-point, l'Apparition de Gabriel à Zacharie (© CESC)



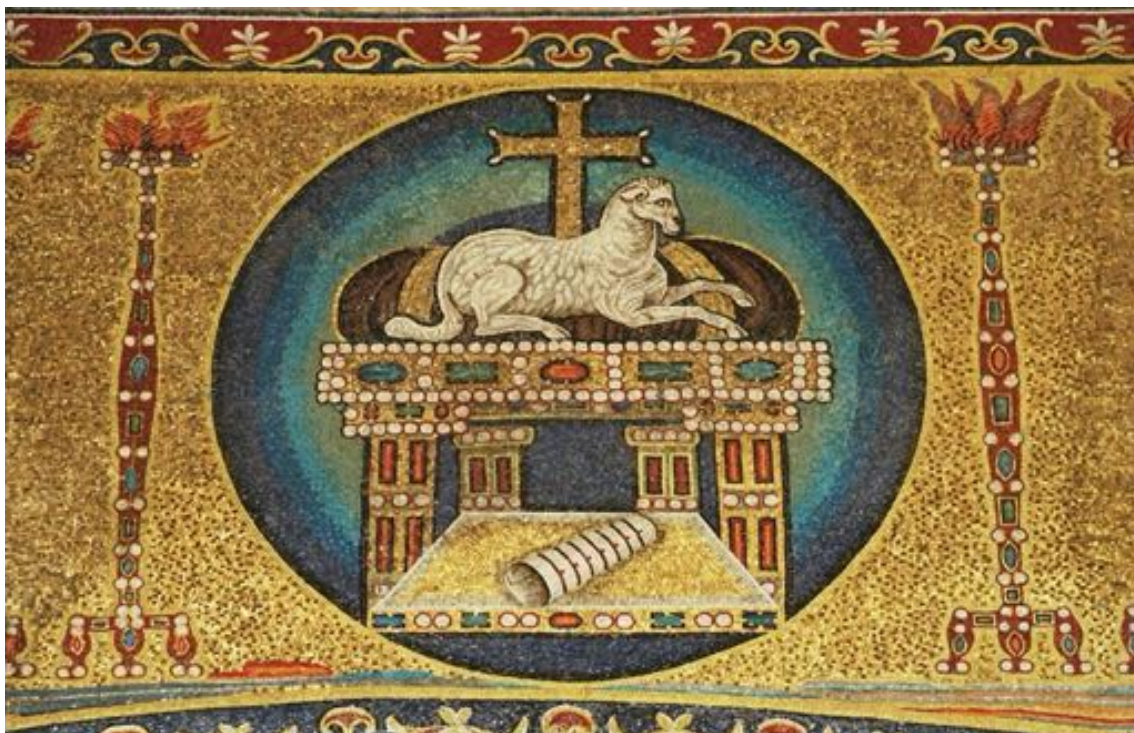
10 MNAC, peintures de l'absidiole septentrionale de San Esteve d'Andorra la Vella, l'Apparition de Gabriel à Zacharie (© MNAC)



11 Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, peintures du sanctuaire de Sant Quirze de Pedret, les martyrs sous l'autel (© Museu Diocesà i Comarcal de Solsona)



12 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, intrados de l'arc méridional de la deuxième travée, l'Agneau et un personnage nimbé (© MNAC)



13 Rome, Saints-Côme-et-Damien, mosaïques de l'arc absidal, l'Agneau flanqué par les candélabres (photo de l'Auteur)



14 MNAC, peintures du chevet de Sainte-Marie de Taüll, intrados de l'arc absidal, l'Agneau divin (© MNAC)



15 MNAC, peintures du chevet de Sainte-Marie de Taüll, intrados de l'arc absidal, le Sacrifice d'Abel (© MNAC)



16 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, colonne méridionale, « Michol » (© MNAC)



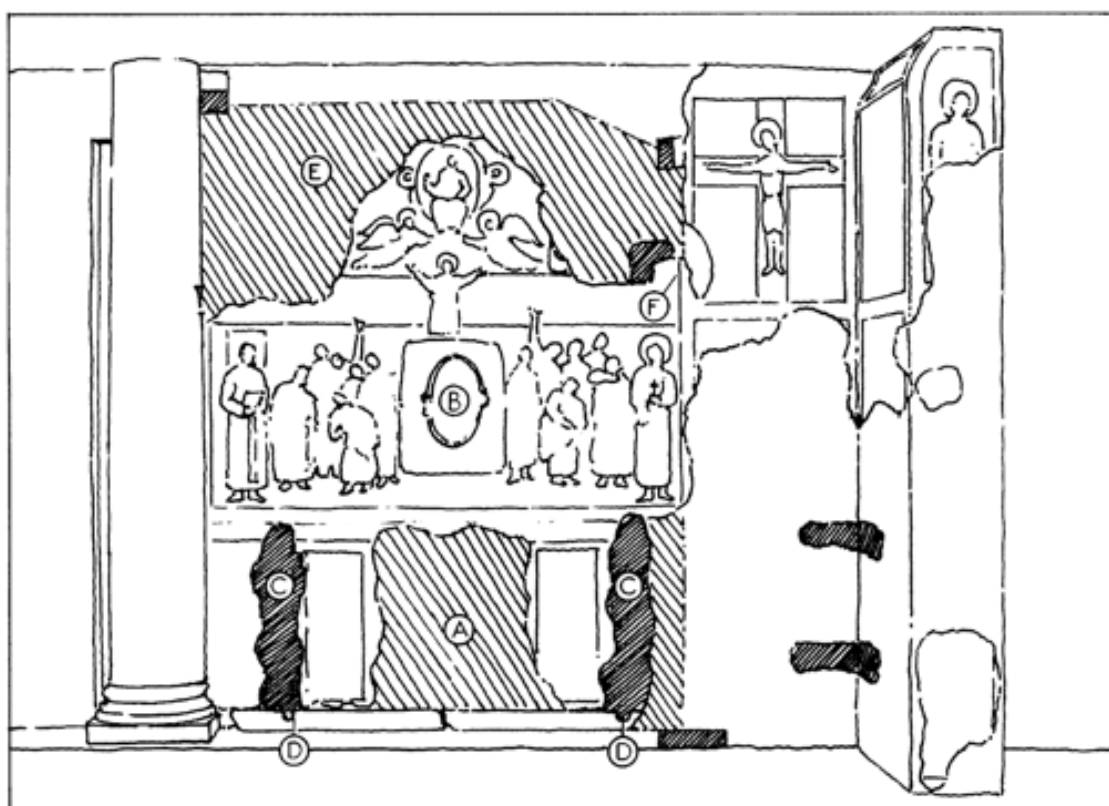
17 MNAC, peintures de la nef de San Pere de Sorpe, paroi nord, Crucifixion (© MNAC)



18 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, intrados de la porte de la deuxième travée, deux poissons flquant une croix (© MNAC)



19 Angoustrine (Pyrénées-Orientales), peintures de l'abside, détail de la Cène (photo de l'Auteur)



20 Rome, Saint-Clément, église inférieure, schéma des peintures de la contre-façade (dessin de Charles Wolf, d'après Tronzo 1987)



21 MNAC, bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, le combat des anges (© MNAC)



22 Vals (Ariège),
chapelle saint Michel,
peintures de la voûte
(photo de l'Auteur)

23 Museu diocesà d'Urgell,
peintures de la tour de
San Pere de Sorpe, le
Repas du mauvais riche
(photo de l'Auteur)



Arles-sur-Tech, absidiole de
la chapelle dominant l'entrée
de l'église :

24 *Maiestas Domini* et anges ;
25 ange combattant un dragon
(photo J.-P. Brouard © CESC)



26 MNAC,
peintures de l'absidiole
septentrionale de
Saint-Clément de Taüll,
anges (© MNAC)



27 MNAC,
peintures du bas-côté
sud de Sainte-Marie de
Taüll, contre-façade,
deux anges (© MNAC)

The veneration of *spolia*: the Madonna della Colonna in St. Peter's in Rome

Lex Bosman

University of Amsterdam

A.F.W.Bosman@uva.nl

Abstract

In the context of the history of planning, designing and constructing new St. Peter's the concepts of *renewal* and *continuity* can be insightful. Renewal was the essence of the plans of Pope Julius II (1503-1513) of around 1505, since the wording in documents points to renewal instead of replacing the old church completely: words like *reparare et exornare*, *rehedificare* and *instaurare* were used. When in the early 17th century pope Paul V decided to tear down the remainder of the old basilica, the chapter feared that many of the monuments, altars and tombs in the old basilica would disappear, which would diminish the visibility of the *continuity* of the basilica and its chapter.

One of those objects was the so-called Madonna della Colonna, a fresco of the Virgin and Child painted on the third column on the left in the old basilica. This miracle-working image became increasingly popular in the last quarter of the 16th century was officially recognized when in 1578 an altar was installed to direct the cult. This underlines the situation where the remaining eastern part of Old St. Peter's still functioned as the important basilica, while to the west the new building was gradually being constructed.

Both the history of planning and designing the renewal of St. Peter's and the continuous functioning of the remaining eastern part of the early Christian basilica shows that both *renewal* and *continuity* were crucial here. One of the elements judged necessary to ensure continuity was the Madonna della Colonna, which was thus transferred to a new altar in new St. Peter's.

Keywords: Old St. Peter's Rome; Spolia; Medieval Art; Medieval Architecture

How to cite: Lex Bosman, *The Veneration of spolia: the Madonna della Colonna in St. Peter's in Rome*, «Fenestella» I (2020): 145-163.

DOI: [10.13130/fenestella/14355](https://doi.org/10.13130/fenestella/14355)

The concepts of *renewal* and *continuity* are widely used and they seem particularly appropriate for the history of the process of planning and building new St. Peter's in the Vatican. The Madonna della Colonna, as it is known will be presented here to demonstrate some of these aspects. This image of the Madonna and Child was painted on the third column on the left in old St. Peter's and lost its original position in the period of construction of the last, eastern part of New St. Peter's. Its history may help to understand how the planning and construction of the new St. Peter's, the renewal of the early Christian church was interwoven with those elements of the old building that were considered to be necessary to secure the continuity of this important monument¹.

The discipline of architectural history often focuses on elements that are 'new', thereby sometimes neglecting such elements that ensure the continuity of age-old institutions². This applies to St. Peter's in Rome as well, since the structure of the early Christian basilica remained unchanged for over a thousand years. Over the centuries, valuable and growingly important testimonies of the position of this church were gathered in the building of St. Peter's, while throughout all these centuries, the architecture of the early Christian basilica did not undergo any radical changes. During this whole period, many monuments such as papal sepulchral monuments and decorations like the Madonna della Colonna were added. The unity of both the architecture and the added monuments increasingly embodied the history and tradition of this church, the most important church of Christianity in Europe.

When we compare, even superficially, the basilica of St. Peter as it was built in the first half of the fourth century with the huge St. Peter's that was built during the 16th century, and only completed in the 17th century, it is obvious that the architecture of the new St. Peter's does not show any architectural concepts or elements that could bear a sense of continuity in this church building, neither in its elevation nor in its ground plan. Yet the concepts of *history* and *tradition* constitute crucial factors in most projects aiming to renew, or renovate, a church building and in the case of St. Peter's they were of great importance, as we will see.

Throughout the history of architecture of the Middle Ages and the Renaissance, one can establish that, in general, a clear break between old and new was hardly ever pursued. Such a break would imply that the patron, and those who formed part of the institution of a certain church, would place themselves outside the well-established order and hierarchy which formed the necessary backbone of society. To attract attention is one thing, but to attract attention by departing from the established and widely accepted rules and rituals of hierarchy is something patrons – whether bishops, counts, kings, popes or others – were not seeking. When a certain church building represented much more than the definition of a specific space for a specific purpose, but at the same time sheltered relics and images, monuments and tombs, much tact and ingenuity was needed to replace the old church with a new one. The rituals and practices of clergy and lay people alike had developed over the years within the spaces available, thus creating a strong unity between the architecture, its furnishing and the different groups and individuals who were using it.

Renewal was the essence of the plans of Pope Julius II (1503-1513) of around 1505, since the wording in documents points to renewal instead of replacing the old church completely: words like *reparare et exornare*, *rehedificare* and *instaurare* were used by

¹ Here I like to thank the anonymous reviewers for their careful reading of the drafts and their helpful suggestions, and Machtelt Brüggem Israël for her advice.

² Important examples where continuity was key in Trachtenberg 2010.

Julius II in connection with the work that should be undertaken at St. Peter's³. Of course, Julius was not the first to develop plans to renew the basilica of St. Peter and indeed serious work had already been done in the 15th century, without however having reached a more or less final result⁴. The sanctified character of this age-old church and its monuments confronted him with a rather serious dilemma when he set out to have a new part of St. Peter's built: the demolition of some parts of the old basilica was necessary to build a new part, but on the other hand, this would be interpreted as a sacrilege⁵. The renewal that Pope Julius II was aiming at consequently threatened to disturb the continuity of the church of the apostle Peter and cause a break with well-known and well-accepted rituals in an equally well-known context. The project undertaken by Julius to let Michelangelo design and execute a prestigious and large tomb for himself, for which a suitable place in St. Peter's basilica was to be found, should be considered as the starting point for a project that eventually would become much larger than both Julius and Michelangelo could have envisaged. This ambitious project probably presented the impetus to start on an endeavour that would eventually turn out to be far more ambitious: the renewal of the church of St. Peter itself.

The initial phase of the project is not as clear as is often suggested. Because Bramante was already employed in the Vatican, it is often assumed as self-evident that he was the main architect right from the start. In the light of the difficult ambition that Pope Julius II was beginning to fulfil, it is very likely that no fixed programme was available to begin with, and that, as yet, no choice had been made as to which architect should lead the operation. It seems that Pope Julius II invited several architects to present him with their ideas on a possible new church building, or at least plans for the renewal of the existing early Christian basilica.

Projects by three different architects have been preserved. Bramante was one of these architects, but it is unclear if he already held the most prominent position. The first few designs presented by these architects do not share any common elements, which is striking. A comparison between the drawings delivered in this initial phase by Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo and Bramante clearly shows that there were no well-defined instructions yet, since they are all essentially different from each other. Although Fra Giocondo's longitudinal plan does not show any clear points of reference to either old St. Peter's or to what would much later become the new St. Peter's, it would appear that this architect introduced the concept of using both several architectural elements to be associated with the old church *and* a space large enough to house many of the monuments from the old basilica. The project provided enough wall surface against which to place the monuments of the old basilica, making the concepts of *history* and *tradition*, and of *renewal* and *continuity* important in our understanding of what happened with St. Peter's from the early 16th century onwards. Fra Giocondo's plan has, in the past, been discarded undeservedly⁶. It seems to be impossible to determine the chronological order of the plans that were presumably presented by the three architects. And although it seems very likely, it is not certain that no other architects made designs at this stage.

It cannot be ascertained whether or not Bramante produced his famous and impressive plan on parchment (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 1A) – which has not come down to us in its original dimensions – in this phase or slightly later. Giuliano da Sangallo, for his part, designed a centrally planned church. Sangallo seems to have taken the possibility

³ Frommel 1976: 106, 108-109, 115; Kempers 1996; Thoenes 2005: 72-82; Kempers 2013: 388-394.

⁴ Roser 2005; Richardson 2013.

⁵ Günther 1997a and 1997b; Bosman 2004: 57-75.

⁶ Bosman 2002; *Petros eni* 2006: 54-56, cat. I.14.

into account that Old St. Peter's could indeed be replaced by a single new structure: no elements of the old architecture were incorporated into his project. A comparison between Fra Giocondo's longitudinal plan and Sangallo's centralized project clearly demonstrates the absence of explicit guidelines for the architect, at least in this initial phase of the preparation for the building operations.

Bramante somehow acquired Sangallo's drawing, held it against a window and roughly traced the crossing piers on the reverse of the sheet, which he then used to sketch another solution. The analysis of this drawing is very interesting for the scholarly debate on the connections between old and new St. Peter's, as Bramante apparently tried to use the old early Christian basilica as a basis for some crucial elements for a new part of the church: the width of the nave is indicated here as a guideline and, in fact, in the present St. Peter's, the width of the nave is indeed the same as that of the old basilica. The same method of working can be found in another of Bramante's drawings (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, U 20A). Here, he first drew the ground plan of Old St. Peter's and then the ground plan of an unfinished 15th century project to build a much larger transept and a deep choir. Only the foundations of this project were built. Once again using the width of the nave of the basilica from the 4th century, Bramante set out to sketch some options to renovate and enlarge the church⁷. It is evident that the idea of using elements from the old basilica, including architectural elements in the form of *spolia* in these initial stages of the project was encouraged – probably at the instigation of Fra Giocondo – in order to visualize the continuity of the institution. The word *spolia* is used here in the sense that it has been given since the early 16th century to indicate re-used (building) material⁸. And indeed, most of the 44 columns from the nave would eventually be used again in the new building; it is in fact most likely that 36 of them were used, to be more precise. On another level, which concerns the places of popular cult, the problem of continuity must have become more important as the plans for and construction of new St. Peter's would gradually unfold. And that is the level where the Madonna della Colonna gained a meaningful position.

Throughout the history of designing and building new St. Peter's, there seem to have been problems with re-using structural architectural elements from the old church. It seems almost ironic that the most crucial architectural element of classical architecture, the column, was so difficult to re-use in a building of which the history would span a large period of Renaissance architecture that sought so ingeniously to reinstate the importance of the classical column, both in theory and in architectural practice. Though the initial construction work was begun in April 1506, the architectural concept of ambulatories as designed by Bramante would be partly realized by his successor Raphael and Antonio da Sangallo the Younger, the assistant at the time. In the southern transept, *spolia* columns from the old basilica were erected along the half circular ambulatory of the transept; construction work on the ambulatory began in 1519. This concept would never be completed, however, since Michelangelo drastically changed the transept and with the determination that he is famous for, had the ambulatory demolished soon after he became the architect of St. Peter's in 1546⁹.

Whatever the plans for a new St. Peter's were, it was very important, vital even, to accommodate the monuments and places of cult and worship that had accumulated in the old basilica. When we consider the project to *renew* St. Peter's, an interesting kind of

⁷ Bosman 2004: 60-75; Niebaum 2001/2002: 87-184; Satzinger 2005: 45-58; Frommel 2006: 32-35; *Petros eni* 2006: 57-58, cat. I.15; Frommel 2007: 105-108.

⁸ A few titles about *spolia*: De Lachenal 1995; Kinney 2016; Brilliant, Kinney 2011; Altekamp, Marcks-Jacobs, Seiler 2013 and 2017.

⁹ Bosman 2004: 89-90.

problem was formed by several images on walls, such as frescoes. These images could have easily disappeared together with the surrounding architecture once it had been decided that a specific part of Old St. Peter's was to be demolished. Indeed, most of the painted decoration of the old basilica did disappear, with only a few exceptions. The large narrative cycles on the walls of the nave were simply much too large to be preserved. Only pictures of these frescoed nave walls of the basilica survive to give us an impression of how these narrative cycles functioned¹⁰. Miracle-working images could rely on being treated with special care, however; the popular attention and devotion they attracted were a meaningful element which marked the importance of the building and the institution.

The Madonna del Soccorso was one of the miraculous images of the Madonna in St. Peter's: it was originally a fresco in the oratory of Saint Leo I but was moved several times. As an important image for popular devotion and cult, this fresco was eventually given an important new position in the Cappella Gregoriana in 1578¹¹. Another interesting example is the Madonna della Colonna, a rather small image of the Madonna and Child originally painted on the third column on the left of the entrance to the church¹² (fig. 1). It seems likely that it was painted around 1400 and repainted again in the 16th century. The specific kind of marble of this column, called «portasanta», has reddish spots, closely resembling the colour of human blood, next to grey and orange. My determination of the marble as portasanta was helped by the fact that the unpainted material is visible under the part of the image that still exists. Grimaldi described the material of the column as «a Chii lapidist columna», which was an older name for portasanta¹³.

At least from around 1575 the Madonna della Colonna was working miracles according to Alfarano and it was in 1578 that an altar was erected for this miraculous painting of the Madonna at the initiative of Lodovico Bianchetti, Pope Gregory XIII's chamberlain; the architect in charge of St. Peter's, Giacomo della Porta, made the design¹⁴. Perhaps the increasing popular devotion for the Madonna prompted the official interference to have the image repainted. Apparently, the popular cult was turned into a more official place of worship by granting the image an altar. Well situated at a short distance from the entrance of Old St. Peter's, the Madonna della Colonna apparently received more and more attention and was said to have worked increasingly more miracles. Alms and several more substantial donations were given to add more decorations to the altar and its immediate surroundings. The box which served to collect alms for masses was usually opened once a month, which was done for the first time on 8 June 1578. One of the decorations adorning the image was a canopy made of cloth; candlesticks and several votive images such as wooden angels and crowns were donated both by private citizens and clergymen to honour and adorn the image of the Madonna della Colonna and its altar. Several altar frontals were also donated, such as the white damask one given by Lodovico Bianchetti, and another one with silver and gold and with a picture of the image of the Madonna that was donated by Pope Gregory XIII (1572-1585)¹⁵.

¹⁰ Nilgen 1999; Roser 2005: 45-47; Richardson 2013; Proverbio 2016.

¹¹ Bellini 2002; Ugonio 1588, f. 100 r-v.; Grimaldi, *Descrizione della basilica*, ff. 369v-370r. See the recent Zollikofer 2016.

¹² Alfarano, *De Basilicae Vaticanae*: 65, 187, nr. 46; Ugonio 1588, f. 99r.

¹³ Grimaldi, *Descrizione della basilica*: 227 (ff. 188r-189r); Bosman 2004: 35-38.

¹⁴ Alfarano, *De Basilicae Vaticanae*: 65; Grimaldi, *Descrizione della basilica*: 141, 227.

¹⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Arch. Cap. S. Pietro, Arm. 54-55, Sagrestia Conti diversi, nr. 41, *Liber B.M. Virginis de Columna* 1578-1583, ff. 1 r, 3r, 5v, 24r, 27v, 33v; Inventari nr. 11, Inventario delle Reliquie della Basilica e dei beni immobili e mobili [...] 1581, ff. 122, 123, 126, 129, 130v, 155, 156; BAV, ms Vat. Lat. 11911 *Compendio delle chiese*: 257-258. Zollikofer 2016: 37.

Lodovico Bianchetti, who was also a canon of St. Peter, was closely connected with the realisation of the interior design and decoration of the Cappella Gregoriana in the new part of the church from 1578 onward; as mentioned earlier it was there where the Madonna del Soccorso would be placed¹⁶.

The interest for the altar of the Madonna della Colonna shows that the remaining eastern half of the early Christian basilica continued to be used as St. Peter's church, while to the west, the new part of St. Peter's was gradually taking shape (fig. 2). The Madonna della Colonna fits in the continuity of the use of the basilica and its altars, monuments and miracle working images, whereas the renewal of St. Peter's took form in the newly built parts. As such both miracle working Madonna images may have reflected the actual situation of an old and a new St. Peter's, since in the same years the popular cult for the Madonna della Colonna in the remaining part of Old St. Peter's was disciplined and made more official by means of the creation of an altar and the Madonna del Soccorso was getting a prominent position in the part of St. Peter's¹⁷.

An interesting feature is the specific kind of image painted on a column. The only other still existing image of a Madonna painted on a column in a Roman church that I know of, is the Madonna del Rifugio in the church of Santa Maria in Aracoeli in Rome, which seems to date from the 15th century (fig. 3). Like the Madonna della Colonna, this image apparently received serious attention from the faithful and was subsequently adorned with an altar and an architectural surrounding which still exist¹⁸. To single out such a venerated image of course meant that the cult status of the image was officially recognized and sanctioned by the institution responsible for the church building. Although paintings on columns are relatively uncommon, in Santa Maria in Aracoeli, another column has been decorated with a painted image as well, albeit not a Madonna. It seems rather likely that, in the post-Tridentine era, the official recognition of the Madonna della Colonna served to show the importance of popular devotion of images, even in the most important church building of the Catholic Church in Europe, where the veneration of the tomb of the apostle Peter, of course, still formed the reason for its existence.

We should consider the possibility that the idea of connecting a new part of the church to the remainder of the old, early Christian basilica was still very much alive in the second half of the 16th century. Building activity in the old basilica, as well as designs for altars like the one for the Madonna della Colonna, continued to show the use of this part of St. Peter's as a church building that housed various important points of interest, apparently both for common lay people and for the purpose of representation of popes and cardinals¹⁹. Only a few decades later however, the situation would be completely different. When on a day in September 1605 mass was held at the altar of the Madonna della Colonna, a piece of stone fell down from one of the windows in the clerestory above, and of course this was seen as a 'sign from heaven'. Fortunately, nobody was hurt but the instability and insecurity of the remaining part of the old basilica were clearly demonstrated in the eyes of those who favoured the demolition of the old basilica²⁰. Pope Paul V came to a very rapid decision, or to put it differently: perhaps this was the incident the Pope had been hoping for to speed things up. At this time, the history of building new parts of St. Peter's church was already some hundred years under way. As long as the remainder of the early Christian basilica was still standing upright, the completion of the

¹⁶ Zollikofer 2016: 33-34, 37

¹⁷ Zollikofer 2016: 157-158.

¹⁸ Buchowiecki 1970: 494.

¹⁹ Roser 2005.

²⁰ Severano 1630: 40; Bosman 2004: 126-127.

new church as an entirely new structure would remain impossible. Immediately after the incident with the falling stone, the Pope decided that the remaining part of Old St. Peter's had to be torn down. The chapter of St. Peter was not consulted in this decision, however, and in response to the resolution made by Paul V, the canons wrote a surprisingly sharp letter about this to the Pope. They complained that the first part of the demolition of the early Christian basilica, some one hundred years earlier under Julius II, had led to the loss of many important monuments belonging to the history and the tradition of the church of St. Peter. Many of the altars and oratories in the old basilica had vanished into oblivion – «andata in oblivioni» – they complained²¹. Even though they were fighting a battle already lost, the protest did have some result. One of the key elements in the letter is the demand for careful treatment of the monuments and pieces of decoration in the remaining part of the old basilica. Obviously, the canons feared that more parts of the history of their age-old institution would be lost, which would also cut some of the important ties connecting their position with the tradition and the history of the church. Continuity was at stake here, since the very foundation of the existence of the chapter seemed to be torn apart. The chapter needed the history and its visual evidence – the basilica from Constantine's time with the monuments in it – as important legitimation on which its activity was based. The Madonna della Colonna was one of these important monuments. Apart from that it seems likely as well that the reduction of the centres of worship in St. Peter's, to which donations were attached, would reduce the income of the canons.

When the remaining eastern half of the early Christian basilica was finally demolished, the monuments and tombs were described and rather carefully dismantled to be raised again in the new building. Not all of these monuments would return in the new building, however; several of them found a new home in other churches in Rome. But quite a few of the monumental elements of Old St. Peter's found their way to the new building as *spolia*²². As a direct result of the opposition against the demolition of the early Christian basilica, Pope Paul V had the large crypt underneath St. Peter's, the Grotte, built in order to function as a memoria of the old, early Christian church. Quite a few decorative elements from the old basilica were put on display in the Grotte. During the process of pulling down the remainder of the old church, various fragments and architectural elements were alienated from the complex, several of which were obtained by the Pope's nephew Scipione Borghese, the cardinal who was famous for his art collection²³. Also, in February 1607, the venerated image of the Madonna della Colonna was detached from the column itself, to be temporarily stored in the sacristy. This was a difficult job, since the image had to be sawn carefully from the column shaft in order to be preserved; of course, the piece of marble itself should not be damaged. As a much-venerated image of the Madonna, this extraordinary painting was apparently intended to carry on its traditional function in a new context. In the same month, the column from which the image was detached and its counterpart on the north side of the nave were carefully lifted, during which operation they were protected by wooden poles²⁴. This brings some aspects of the use of *spolia* columns in St. Peter's to the fore, as a means to secure and to visualize the continuity of the building in a process of renewal. It does not seem unlikely that the careful operation with regard to the Madonna della Colonna was yet another

²¹ BAV, ms Reg. Lat. 2100. Niggli 1971: 34-36; Kempers 1996: 238-239; Rice 1997: 34-38. Recent edition of the letter with English translation: Richardson, Story 2013: 408-409.

²² Kinney 2005: 16-47.

²³ Città del Vaticano, Archivio della Fabbrica di San Pietro (AFSP), Arm. 1 A 11, Materie diverse 1536-1697, f. 307.

²⁴ AFSP, Arm. 26 A 183, Entrata e uscita 1607-1608, f. 25v; Sindone 1744: 59-61.

direct result of the letter of protest with which the chapter of St. Peter had tried to prevent the demolition of most of the old, venerated monuments and images in Old St. Peter's.

As stated earlier, from the beginning of the project to renovate St. Peter's it had not been very clear how this renovation should take place. Against older opinions favouring a first master design by Bramante, it now seems rather likely that, initially, there was no elaborated plan to tear down Old St. Peter's completely in order to build a whole new church²⁵. Plans and projects were made and changed again, and, in my opinion, it is telling that no complete design exists from after 1505, which would show that a complete demolition of the old church was planned from the start. On the contrary, it is far more likely that a coexistence of a part of the old church and a new part was the initial objective. How to connect the old and the new parts was a key problem for most of the architects of St. Peter's during the 16th century.

One of the architects who had to deal with this problem was Antonio da Sangallo the Younger. The demolition of most of the western part of the old basilica in the first years of the building project of new St. Peter's had left the remaining half of the nave and side-aisles open, as a result of which the use of the old church was severely hampered. In 1525, Sangallo had the side-aisles closed to the west by walls, and in 1538 the famous «Muro divisorio» in the nave was built²⁶. This effort led to a situation where the size of the columns of the old nave, 30 Roman feet, became the dominant architectural element again, as it had been in the old early Christian basilica. Entering San Pietro from the east, the visitor would see ten pairs of columns with a length of 30 Roman feet which were still standing by that time. The height of the large arch in the Muro Divisorio was based on two painted pilasters, also 30 feet high. Then the visitor would enter the new part of the church through the arch in the Muro divisorio, and in the new western part, the *aediculae* with two columns each, with a height of, again, 30 feet, became the dominant architectural feature in the interior (figs 4, 5). A significant number of these pairs of columns were *spolia* from the early Christian basilica of St. Peter. Sangallo had made the design for the *aediculae* in 1537.

Another important element hinting at the coexistence of a remaining part of the early Christian basilica and a newly built church is the Cappella Paolina in the Vatican. The design and the construction of this chapel by Antonio da Sangallo the Younger took the existing part of the old basilica into consideration but proved to be a serious problem once it was decided to build a new eastern part of St. Peter's as well. The Cappella Paolina obstructed construction in the 17th century and both the chapel and the eastern part of St. Peter's had to be modified to realize the latter's construction²⁷.

It is highly probable that, in order to build the *aediculae*, Antonio da Sangallo used columns which had become available when the western part of the early Christian basilica was gradually torn down. In my opinion, the concept of continuity was one of the leading principles for Sangallo, and during his period as architect, the two concepts of *renewal* and *continuity* were not on opposite sides anymore. It is fair to say then, that the whole idea to make a connection between the new architecture and the remaining part of the old basilica initiated the use of *spolia*-columns in new St. Peter's. Because the *spolia* columns were material from the early Christian basilica, but used again in the new architecture, they could serve very well as the visual connection between the two parts of St. Peter's.

²⁵ Wolff Metternich, Thoenes 1987: 14-17; Kempers 1996: 218-219; Thoenes 2002 (1994): 394-395, 402-405, 414-415; Bosman 2004: 60-75.

²⁶ AFSP, Arm. 4 G 259, ff. 13v, 14r, 15r, Nov. 1525; Arm. 24 F 3, f. 54; Bosman 2004: 90-100 (98-99).

²⁷ Kuntz 2003 and 2005; Bosman 2004: 92-100, 143-145. See also Thoenes 1992.

In the southwestern corner of the new part of St. Peter's, a chapel was built and decorated in the 1580's, and it was here that the image of the Madonna della Colonna was finally placed in a new altar, in the year 1607 (fig. 6). Construction of this new chapel was begun when Vignola was architect of St. Peter's, but most of it was built by his successor Giacomo della Porta. The altar in the new chapel was a variant of the altar with tabernacle in the newly built Cappella Gregoriana, where the fresco of the Madonna del Soccorso was placed after its removal from a wall in Old St. Peter's and subsequent positions. For this altar with tabernacle, Giacomo della Porta based his design on the altar that he had built for the Madonna della Colonna when it was still attached to the column in Old St. Peter's²⁸. So, being one of those devotional monuments in the remaining part of Old St. Peter's, the painted image of the Madonna della Colonna was finally removed from its column and was given a place in new St. Peter's in a chapel, flanked by two *spolia* columns in an *aedicola*. Surprisingly perhaps, these flanking columns were not the same columns of the third pair in the old basilica. Apparently, the new altar was seen as a new surrounding for an old, venerated image, for the construction of which the old columns of portasanta marble were not considered to be necessary either. Granite columns were now placed on either side of the Altar of the Madonna della Colonna; the column from which the painted Madonna had been detached and its counterpart on the north side of the old basilica would be positioned as columns flanking an altar in a new chapel of the 17th century part of St. Peter's²⁹ (fig. 7). The tabernacle of the altar in which the Madonna della Colonna was placed in 1607 fits well in a typological tradition, in which Giacomo della Porta played a major part, since he first designed the tabernacle for the image on the column (fig. 8). A later variant of this type was used in the famous Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore in Rome. The dominating architecture is an important feature of this kind of altar tabernacle, which frames and singles out a venerated image and thereby presents the cult image detached from the surrounding space. The objects were thus presented and subsequently venerated as relics³⁰. In post-Tridentine Rome, the image of the Madonna della Colonna was used to continue its miraculous existence in a new and well-designed architectural context. At the initiative of Cardinal Lorenzo Bianchetti, the newly built altar for the Madonna della Colonna and the tabernacle were decorated with alabaster and different kinds of colored marble. Apparently, he and his older brother Lodovico shared an interest to enrich specific monuments with these colourful and rich materials. After Michelangelo's Pietà had been placed in the choir of the canons in 1568, Canon Lodovico Bianchetti paid for the polychrome decoration which surrounded the sculpture³¹.

The history of this Madonna della Colonna allows some conclusions to be drawn. Interestingly, the type and material of this *aedicola*, as well as the painted Madonna della Colonna are elements that visualize the continuity of old and new St. Peter's. At the same time, the new setting of the Madonna in new St. Peter's may have distanced it more from popular cult and veneration. From the 15th century onwards, the painting was seen and increasingly venerated as a miraculous image, which helped to heal people. To further this popular veneration, the altar was built in 1578. However, when Pope Paul V decided to tear down the remaining part of the old basilica, the Madonna della Colonna had

²⁸ Pinelli 2000: 591; Baglione, *Le nove chiese di Roma*: 60; Bellini 2002: 339-341. Cf. Zollikofer 2016: 26-27, 152-153.

²⁹ The portasanta columns are used in the second chapel on the right or on the left: *aedicola* 43 or (most likely) *aedicola* 3. The columns in *aedicola* 3 seem to be slightly less regular in their surface than those in *aedicola* 43. See also Bosman 2004: 149, fig. 57.

³⁰ Ostrow 1996: 151, 155-156; Warnke 1968: 61-102.

³¹ Grimaldi, *Descrizione della basilica*, ff. 188r-189r; Rice 1997: 21, 291, Doc. 3.

become one of those monuments of importance for the canons of St. Peter. The canons showed their reluctance towards Paul V's plans to demolish the last part of the early Christian basilica, since they felt they needed the old basilica and its monuments to base their present position upon. During the transformation of its meaning, the Madonna della Colonna played an interesting and important part when we reconsider the concepts of *continuity* and *renewal*. Saving the Madonna della Colonna from oblivion changed its meaning considerably: from a popular miraculous image, this representation became part of the treasure of the canons of St. Peter, and gradually lost its meaning and importance as remainder of the old basilica. While belonging to those elements and monuments from the Old St. Peter's, which to some seemed essential for the *continuity* of the institution and its church, the *renewal* of the church of St. Peter's seriously changed the meaning of the Madonna della Colonna.

Bibliographical References

Primary Sources

Alfarano T., *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura* [ca. 1570-1582], D.M. Cerrati (ed.), Roma 1914.

Baglione G., *Le nove chiese di Roma* [Roma 1639], L. Barroero (ed.), annotation M. Maggiorani, C. Pujia, Roma 1990.

Grimaldi G., *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, R. Niggl (ed.), Città del Vaticano 1972.

Severano G., *Memorie sacre delle sette chiese di Roma*, Roma 1630.

Sindone R., *Altarium et reliquarium sacrosanctae basilicae Vaticanae...descriptione historica*, Roma 1744.

Ugonio P., *Historia delle stationi di Roma che si celebrano la quadragesima*, Roma 1588.

Secondary Literature

Altekamp S., Marcks-Jacobs C., Seiler P. (eds), *Spoliierung und Transposition*, Berlin-Boston 2013 (Perspektiven der Spolienforschung 1).

Altekamp S., Marcks-Jacobs C., Seiler P. (eds), *Zentren und Konjunkturen der Spoliierung*, Berlin 2017 (Perspektiven der Spolienforschung 2).

Bellini F., *La costruzione della Cappella Gregoriana in San Pietro, di Giacomo della Porta: cronologia, protagonisti e significato iconologico*, in M. Caperna, G. Spagnesi (eds), *Architettura: processuabilità e trasformazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 1999), Roma 2002: 333-346.

Bosman L., *The dilemma of Pope Julius II: how to preserve the old St. Peter's while building a new St. Peter's*, in A.W.A. Boschloo, E. Grasman, G.J. van der Sman (eds), 'Aux quatre vents'. *A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze 2002: 39-44.

Bosman L., *The Power of Tradition. Spolia in the architecture of St. Peter's in the Vatican*, Hilversum 2004.

Brilliant R., Kinney D. (eds), *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham-Burlington 2011.

Buchowiecki W., *Handbuch der Kirchen Roms*, 2, Wien 1970.

De Lachenal I., *Spolia e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995.

Frommel C.L., *Die Peterskirche unter Papst Julius II im Licht neuer Dokumente*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» 16 (1976): 57-136.

Frommel C.L., *San Pietro da Niccolò V al modello di Sangallo*, in *Petros eni* 2006: 31-77.

Frommel C.L., *The Architecture of the Italian Renaissance*, New York 2007.

Günther H. (a), *Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt. Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Massstäbe*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst» 48 (1997): 67-112.

Günther H. (b), *I progetti di ricostruzione della basilica di San Pietro negli scritti contemporanei: giustificazioni e scrupoli*, in G. Spagnesi (ed.), *L'Architettura della basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 1995), Roma 1997: 137-148.

Kempers B., *Diverging perspectives: new Saint Peter's: artistic ambitions, liturgical requirements, financial limitations and historical interpretations*, «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome» 55 (1996): 213-251.

Kempers B., *Epilogue. A hybrid history: The antique basilica with a modern dome*, in McKitterick et alii 2013: 386-403.

Kinney D., *Spolia*, in Tronzo 2005: 16-47.

Kinney D., *Trophies and Orphans: The Use of spolia Columns in ancient Churches*, «Sacred Architecture» 29 (2016): 11-17.

Kuntz M.A., *Designed for ceremony: The Cappella Paolina at the Vatican Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians» 62 (2003): 228-255.

Kuntz M.A., *Maderno's Building Procedures at New St. Peter's: Why the Façade First?*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 68 (2005): 41-60.

McKitterick R., Osborne J., Richardson C.M., Story J. (eds). *Old Saint Peter's, Rome*, Cambridge 2013.

Niebaum J., *Bramante und der Neubau von St. Peter. Die Planungen vor dem 'Ausführungsprojekt'*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 34 (2001/2002): 87-184.

Niggel R., *Giacomo Grimaldi (1568-1623). Leben und Werk des römischen Archäologen und Historiker*, München 1971.

Nilgen U., *Die römischen Apsisprogramme der karolingischen Epoche. Päpstliche Repräsentation und Liturgie*, in C. Stiegemann, M. Wemhoff (eds), 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III in Paderborn*, 3, Beiträge, Exh. Cat. (Paderborn, 1999), Paderborn 1999: 542-549.

Ostrow S.F., *Art and Spirituality in counter-reformation Rome: the Sistine and Pauline Chapels in Santa Maria Maggiore*, Cambridge 1996.

Petros eni. Pietro è qui, Exh. Cat. (Musei Vaticani, 2006-2007), Città del Vaticano 2006.

Pinelli A. (ed.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano / The Basilica of St. Peter in the Vatican*, Modena 2000.

Proverbio C., *I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura: proposte di lettura*, Turnhout 2016.

Rice L., *The Altars and Altarpieces of new St. Peter's. Outfitting the basilica, 1621-1666*, Cambridge 1997.

Richardson C.M., *Saint Peter's in the fifteenth century. Paul II, the archpriests and the case for continuity*, in McKitterick et alii 2013: 324-347.

Richardson C.M., Story J., *Appendix. Letter of the canons of Saint Peter's to Paul V concerning the demolition of the old basilica, 1605*, in McKitterick et alii 2013: 404-415.

Roser H., *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung*, München 2005 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 19).

Satzinger G., *Die Baugeschichte von Neu-St. Peter*, in J. Frings (ed.), *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 2, 1572-1676*, Ausstellungskatalog (Bonn-Berlin, 2005-2006), Leipzig 2005: 45-74.

Thoenes C., *Madernos St.-Peter-Entwürfe*, in H.A. Millon, S.S. Munshower (eds), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, PA University Park 1992: 171-193.

Thoenes C., *Neue Beobachtungen an Bramantes St.-Peter-Entwürfen*, in C. Thoenes, *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, Berlin 2002: 381-416 [first published 1994].

Thoenes C., *Renaissance St. Peter's*, in Tronzo 2005: 64-92.

Trachtenberg M., *Building-in-Time. From Giotto to Alberti and modern oblivion*, New Haven-London 2010.

Tronzo W. (ed.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge 2005.

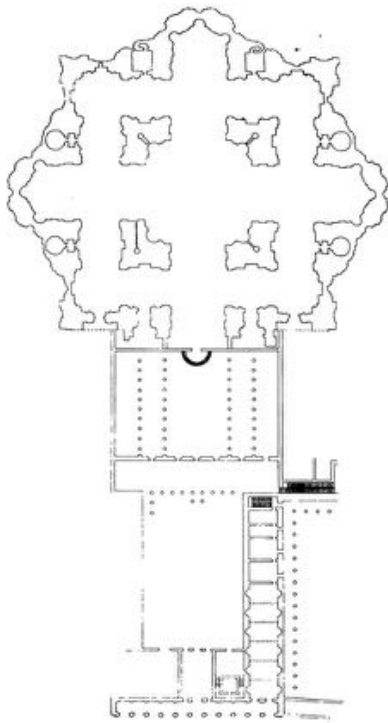
Warnke M., *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst» 19 (1968): 61-102.

Wolff Metternich F., Thoenes C., *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514*, Tübingen 1987.

Zollikofer K., *Die Cappella Gregoriana. Der erste Innenraum von Neu-Sankt-Peter in Rom und seine Genese*, Basel 2016.



1 Madonna della Colonna, St. Peter's (© Fabbrica di San Pietro in Vaticano)



2 Ground plan of St. Peter's around 1600 (from Thoenes 1992)



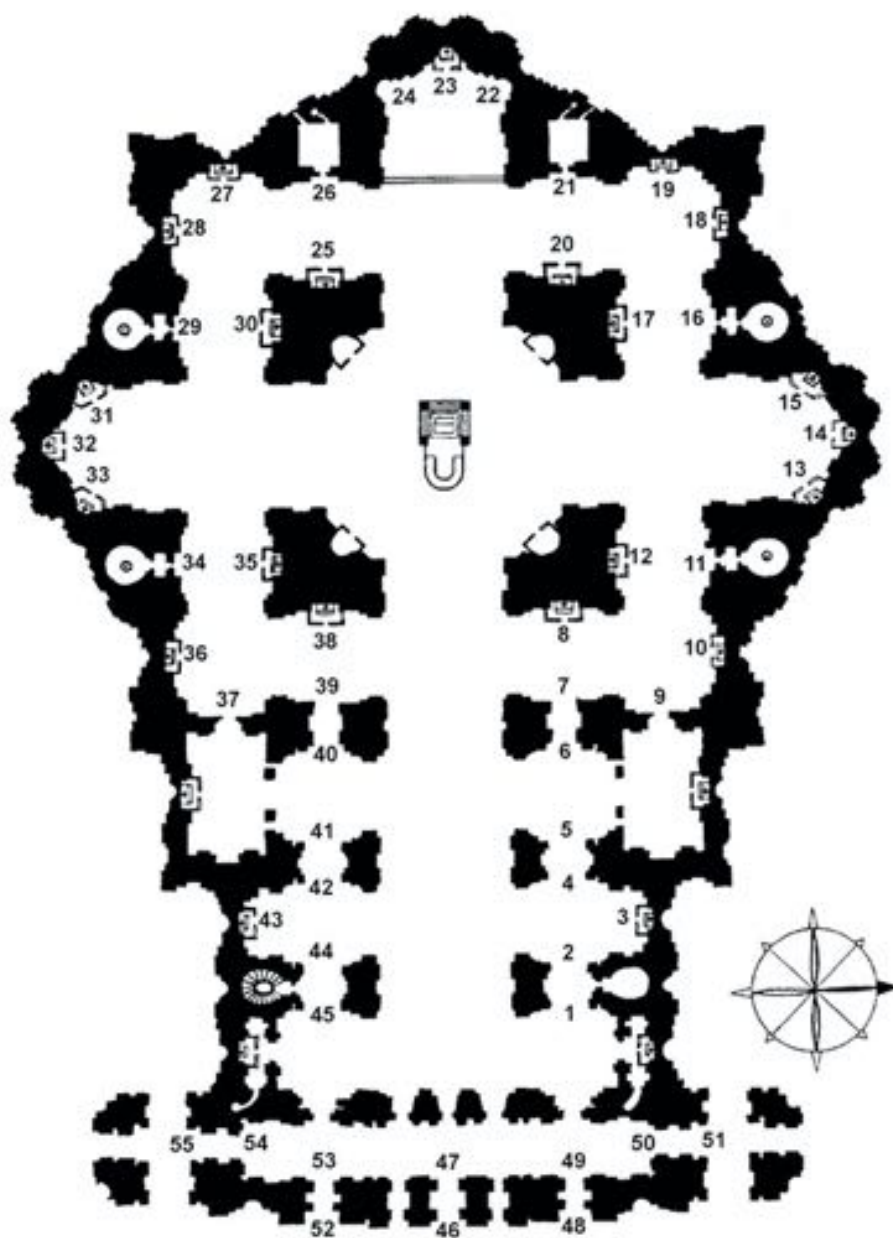
3 Madonna del Rifugio,
Santa Maria in Aracoeli,
Rome (photo Wikimedia)



4-5 St. Peter's interior, looking at the Cappella Gregoriana, and Altar with Madonna del Soccorso (photos L. Bosman)



6 St. Peter's, Altar with Madonna della Colonna (photo L. Bosman)



7 St. Peter's, plan with numbered column pairs
(L. Bosman and M. van Damme after Rice 1997).



8 Madonna della Colonna, St. Peter's (photo L. Bosman)